cahiers du

CINEMA

Samuel Fuller
Mizoguchi Kenji
Jacques Tourneur
Orson Welles



numéro spécial

numéro 181 août 1966

Quand il fabrique une critique, je me suis laissé dire qu'il a, chaque fois, les plus violentes érections. — G.C. Lichtenberg.





Arthur Penn : « The chase ». (Jane Fonda) Columbia.



Stanley Donen : « Arabesque ». (Sophia Loren) Universal.

N° 181 AOUT 1966

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris8e.

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

le cahier des lecteurs

Toujours pour... Hawks !

Quelques lecteurs farouchement eustacho-hawksiens nous ont, ces dernières semaines, assaillis de lettres furieuses contre notre passivité à l'égard de l'article de Michel Cournot sur *Red Line 7000* intitulé « La verticale d'Hanoï », paru dans « Le Nouvel Observateur ». Notre dernier numéro les a rassurés, du moins nous l'espérons, sur ce que nous pensons ici du film. Voici d'autre part le double d'une lettre amicalement adressée par notre rédaction à Michel Cournot, dès cette morne matinée du mercredi 7 juillet, et la réponse :

Cher Michel,

Il y a dans ton papier sur Hawks et les bombes américaines au Viet-nam quelques contre-vérités assez insolentes pour que, te sachant maniaque amant du vrai et sonné du penthotal, nous ne doutions pas que tu tiennes à les rectifier auprès de tes lecteurs.

1) « Il n'aurait pour rien au monde confié même un petit rôle à un acteur intelligent. » Que faire alors de Edward G. Robinson (*Tiger Shark*), Cary Grant (*Seuls les anges ont des ailes, Bringing Up Baby, Monkey Business, Allez coucher ailleurs*), Humphrey Bogart (*To Have and Have Not, The Big Sleep*), Gary Cooper (*Sergeant York*), Dean Martin (*Rio Bravo*), Montgomery Clift (*Red River*), Paul Muni, George Raft (*Scarface*), et, vraisemblablement suite à ta suggestion : Robert Mitchum dans son prochain film, *Eldorado*. Plus quelques-uns de ces « mécanismes d'axes nerveux que sont ses bonnes femmes » : Katherine Hepburn, Lauren Bacall, Carole Lombard, Marilyn Monroe, Elsa Martinelli, Louise Brooks, etc.

2) « Il se méfie du langage, cette salade d'impuissants » : on ne saurait trop te conseiller d'aller *entendre Twentieth Century, His Girl Friday, Ceiling Zero, Ball of Fire* (première comédie linguistique) et, même, *Red Line* : non seulement l'action y progresse par le langage, mais encore y sont essentiels le rythme, le débit, la tonalité, la tessiture...

3) « Le montage choc, l'ellipse bien sonnée » : Jacques Rivette remarquait : « Cet art s'impose une honnêteté fondamentale dont témoigne l'emploi du temps et de l'espace ; nul flash-back, nulle ellipse, la continuité est sa règle ; nul personnage ne se déplace que nous ne le suivions, nulle surprise que le héros ne partage avec nous ». (« Génie de Howard Hawks », Cahiers n° 23).

4) Tu dis encore : « Il choisit toujours l'effet sûr contre le doute, le coup de matraque contre la réflexion... on est entre hommes forts, la certitude en tête, le poing sur le manche à balai, à la hauteur de l'héroïsme » : Hawks, lui, dit : « Mes héros sont drôles, ils sont tenaces, ils ne sont pas héroïques, l'héroïsme n'est pas cinématographique ». Et quoi de plus ambigu, de plus fait sur le doute, l'indécision, la suspension, le dépassement des personnages par les circonstances que *Big Sleep*, *Sergeant York*, *Seuls les anges*, *Hatari !*, etc.

5) « Il ne s'embarrasse pas d'une ambiance singulière qui enferrerait le spectacle dans une incertitude ambiguë » : il conviendrait plutôt de dire que tous les films de Hawks reposent sur les ambiguïtés de l'incertitude (rapports hommes-femmes, hommes-hommes, hommes-métier et machines), évidemment sans recourir à ces « axes nouveaux qui déconcertent sur le moment » et qui sont eux caractéristiques de ce « cinéma match de boxe » (dont le modèle est Lelouch).

Bref, Hawks est, parmi tous, le cinéaste de l'intelligence et de la subtilité, de l'ironie et de la non-convention. (Tout le contraire de MacNamara). Dommage que tu ne t'en sois pas aperçu.

Bien à toi.

Et toujours contre !

Je suis vraiment consterné, Jean-Louis, tu peux me croire, d'être à ce point en désaccord avec toi à propos de *Ligne rouge* 7 000. Quand je suis de ton avis, c'est pour moi une confirmation.

A propos d'acteurs intelligents, tous les acteurs que tu cites sont pour moi des débiles mentaux. Je ne crois pas avoir parlé d'actrices (mon article est partisan, je sais) car Hawks choisit mieux ses actrices, y compris dans *Ligne Rouge*.

Quant au reste, ni tes propos ni ceux de Jacques ne sauraient ici me convaincre. On se heurte à un aléa effrayant de la critique : le jugement du beau, qui ne peut pas être un jugement de l'esprit. Kant avait raison. Des hommes intelligents comme toi ou Jacques pourront toujours développer des propos intelligents sur n'importe quoi. J'y reste insensible en ce qui concerne Howard Hawks, car je suis aussi insensible à la valeur de Hawks que tu l'es à celle de Lelouch, qui me fend, à moi, les yeux. Mais je ne t'en veux pas du tout, je sais que nous sommes faits comme ça, que veux-tu *Ligne rouge* 7 000 me paraît être à l'évidence un monument de connerie.

Avec plus que de l'amitié (mais au besoin je t'emmerde).

Défense du Diable

D'un de nos correspondants les plus assidus, Jean-Claude Guiguet, quelques extraits d'une lettre enthousiaste sur *Les Ruses du Diable*, de Paul Vecchiali, dont on peut lire la critique dans ce numéro :

« Comme la vie elle-même, cette œuvre n'est pas une succession d'instants équilibrés mais reflète les échecs, les désillusions, lesquels sont sillonnés par de brefs mais très beaux éclairs de bonheur : elle est comme les habits d'Arlequin : beaucoup de haillons pour quelques rares mais superbes morceaux d'étoffe ; c'est le rapport mystérieux entre les morceaux de toile de qualité différente qui fait la beauté de cet habit... *Les Ruses du Diable* est un film dur, intransigeant et souvent terrible ; l'auteur, comme son héroïne, a du caractère, il triture les êtres, révèle brutalement leurs noirceurs, il fouille la réalité, la décrasse ; Vecchiali s'affirme en brisant et il brise pour atteindre le vrai derrière les impostures de surface. L'acuité du regard n'exclut pas chez lui la tendresse, au contraire, c'est elle qui dirige tout, elle est la coloration de son âme, comme elle fut celle de Becker auquel Vecchiali me fait souvent songer... »

Devinette

Enfin une très sympathique lettre de Unaria Pilar Jimenez, dont la souplesse satisfait parfaitement notre position vis-à-vis du cinéma, « poser des questions », s'avérant parfois « plus important que donner des réponses : »

« Lisant les derniers numéros des *Cahiers*, on éprouve quelquefois une impression d'insécurité. Ils avaient proposé leurs règles, la mise en scène, la politique des auteurs, et voilà que le cinéma y échappe. Mais, je pense, pourquoi s'étonner ? Impossible de donner des règles à un art.

« On écoute Jean-Luc Godard dire sérieusement que la mise en scène n'existe pas. Mais après, on va voir un de ses films, et si là il n'y a pas de mise en scène !

« Enfin, *Cahiers*, oublie tes soucis. On ne sait pas très bien ce que c'est que le cinéma, mais peut-être avec le temps, on le saura. Ce qui importe, c'est parler ensemble, écrire et surtout faire du cinéma, et alors... En avant, *Cahiers !...* »

Erratum

Dans notre numéro 180, il faut lire dans l'article de Jacques Bontemps *Les films à venir*, P. 51, 2e colonne, dernier paragraphe, 6e ligne : « réductrice » et non « séductrice » ! — Jean NARBONI.

LA TOUR DE FEU

No 88 Hiver 1965

FANTOMAS ?...

C'est Marcel Allain

■

Suivi d'une bibliographie complète de Marcel Allain et d'une petite anthologie de ses écrits.

Illustré des couvertures originales de « Fantômas ».

■

« Fantômas est au point de vue imaginatif une des œuvres les plus riches qui existent. » (Apollinaire.)

PIERRE BOUJUT - JARNAC (Charente)

L'exemp. : 5 F C.C.P. 513 99 Bordeaux

le cahier des autres

FORD et « les autres ».
1er temps. On a pu trouver reproduits un peu partout le mois dernier les borborygmes que John Ford voulut bien émettre au cours de son voyage à Paris à l'intention des échotiers. Voilà qui n'est pas mal du tout.
2e temps. On a pu également lire sous la plume des mêmes échotiers et de quelques critiques de cinéma de longs dithyrambes consacrés à un film très vieux, très connu, très beau et un peu mineur dans l'œuvre de Ford : *Fort Apache* dont la ressortie était combinée avec ledit voyage. Voilà qui est tout à fait bien.
3e temps. On a pu voir projeté (mal), au « Lutetia », avenue de Wagram, en version originale, *Seven Women*, le dernier film de Ford (c'est-à-dire le plus récent mais aussi, on peut le craindre, l'ultime) un des plus beaux films de sa longue carrière, donc une des œuvres majeures de l'histoire du cinéma. Peu, semble-t-il, ont profité de cette aubaine puisque le film n'est resté à l'affiche qu'une semaine. Peu, et sûrement pas les critiques, puisqu'il ne s'est trouvé, à ma connaissance, que « Combat » pour essayer d'adoucir la condamnation rigoureusement irrémédiable du film que constituait sa déplorable distribution. On ne pouvait certes pas s'attendre à ce que ce chef-d'œuvre fût reconnu comme tel. Mais était-ce vraiment trop exiger de confrères si zélés fort peu de temps auparavant, qu'ils voulussent bien *signaler l'existence* de ce film ?

Pour rester dans un domaine « bien parisien », quelques extraits d'un article paru dans le no 43 du plus réactionnaire, peut-être, de nos hebdomadaires, « Arts », où Jean Chambon réussit une manière de prouesse intitulée « Littérature et ennui ». Il est en effet difficile, en aussi peu de lignes, de proférer aussi gaillardement, un aussi grand nombre d'âneries.
« *N'aurait-on que Blanchot à se mettre sous la dent dans un atoll désert et non radio-actif du Pacifique, on lui trouverait bien, à la fin, les charmes immédiats de Giraudoux, la profondeur de Sartre, le suspense de John Le Carré, la fantaisie de René Goscinny et mille autres choses, tant il est connu que de nos jours l'exégèse, l'étude forcenée, la pluralité des points de vue, permettent de faire dire n'importe quoi à n'importe qui et bientôt de tirer tout de* presque *rien. Ce qui entretient les critiques dans l'illusion folle qu'ils font œuvre de créateurs. Passons* (...).
Aussi étrange que cela paraisse, malgré la tornade du surréalisme, l'Ennui fait encore distingué. On aurait pu croire cette idée dépassée, et bien, si nos jeunes auteurs n'y sacrifiaient tant. Entre les deux guerres, Giraudoux et Morand avaient mis le bonheur à la mode, ensuite Nimier, Déon et Nourissier, la désinvolture, maintenant les disciples de Sollers font de même avec l'Ennui. Qu'est-ce que l'Ennui ? L'Ennui c'est Le Grand Sommeil *de Hawks, film policier où nous comptons les ellipses comme des moutons avant de nous endormir, tandis que* L'Avventura, *d'Antonioni, avec comme sujet l'ennui, ne nous ennuie pas.* » (...)
Dont acte.
« *Quant à nous, lecteurs de romans, il ne nous reste plus, fuyant l'Ennui, cette huitième plaie, qu'à reprendre le cri d'amour de Frantz-André Burguet et à nous plonger, en attendant le prochain Trassard ou le prochain Le Clézio, dans* Barbarella *ou* Les Aventures de Jodelle ».

Dans le numéro 9-10 de la revue bilingue (anglais-français) *Young Cinema et Theatre*, un court texte de Jerzy Skolimowski dément quelques contre-vérités avancées à propos de ses films.
« *Il est faux de dire que mes films sont en quelque sorte des Mémoires ou une autobiographie. Oui, j'ai boxé, j'ai été mis à la porte d'une école supérieure, il m'est arrivé de sauter d'un train en marche, mais ce n'est pas l'unique contenu de mes films. On y marche aussi, on y mange, on y aime et on y soupire; et ce sont là des données biographiques assez universelles, pas seulement les miennes.*
« *Sur les affiches de* Signes particuliers : néant *et de* Walkover, *mon nom est répété plusieurs fois et souvent je pense que cela peut sembler grotesque. On aurait pu ajouter que j'y confectionnais les décors, enfonçais des clous, portais la caméra, etc. Et quoique ce soit peut-être risible, ce n'en est pas moins vrai ; tout simplement, je ne sais pas rester inactif à attendre le soleil ou l'installation des lumières, et si j'étais capable de différencier le do mineur du sol majeur je pourrais pendant ce temps... Mais je ne puis me passer du compositeur. Pourquoi mes films sont-ils justement faits de cette manière ? Pour* Signes particuliers : néant, *c'était une nécessité ; je jouais faute d'argent pour engager un acteur, je confectionnais les décors, j'enregistrais les effets sonores et prenais des photos, car si je ne l'avais pas fait, il n'y aurait rien eu de tout cela. Maintenant, ce magnifique prétexte n'existe malheureusement plus et je dois avouer que si je tiens à travailler ainsi, c'est parce que je ne saurais faire autrement* ». — Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Henry Chapier (Combat)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Michel Mardore (Periscope)	Jean Narboni (Cahiers)
Falstaff (Orson Welles)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★★★
Objectif 500 millions (Pierre Schoendoerffer)	★★★	●	★	★★★	★★	★	★	●	★★	★
Il était une fois (Grigori Tchoukraï)	★	★	●	★★	★★	★	★★★	★	★	★
Les Célibataires (Walter Hugo Khouri)	★★	★	●	●	★	★	●	●	★	●
La Pampa sauvage (Hugo Fregonese)		●	●				●		★	★
Madame X (David Lowell Rich)			●		★	★	●	●		●
Gare à la peinture (Norman Jewison)			●		●		●		★	
Gros coup à Dodge-city (Fielder Cook)		★	●			●	●		●	
La Baie du guet-apens (Ron Winston)	●	●	●				●	★	●	
Les Compagnons de la gloire (Arnold Laven)		★	●	●		●	●			●
Les Esclaves existent... (Maleno Malenotti)			●	●	●	●	●		★	●
A Belles dents (Pierre Gaspard-Huit)		●	●	●	●	●	●	●	●	●
Safari Diamants (Michel Drach)		★	●	●	●	●	●	●	●	●
Ça peut toujours servir (Georges Jacoby)			●				●		●	
Chasse à la Maffia (Jesus Franco)			●				●		●	
La Révolte des Prétoriens (Alfonso Breschi)			●	●			●			●
Trois dollars de plomb (Joseph Trader)	●		●	●			●			
Calloway le trappeur (Norman Tokar)		●	●			●	●		●	
Baroud à Beyrouth (Manfred R. Kohler)			●	●	●	●	●		●	
L'Homme de Mykonos (René Gainville)			●	●	●	●	●		●	●

petit journal du cinéma


Andrew MacLaglen et Wallace Ford dans « The Lost Patrol » (« La Patrouille perdue ») de John Ford.

Wallace Ford

Avec Edgar Buchanan, Chubby Johnson et John McIntire, il était une des plus vieilles et des plus reconnaissables figures du western. Né le 12 février 1899 à Londres il débuta dans la vie comme le héros d'un livre de Dickens ; orphelin, on lui donna un nom au hasard, celui de Sammy Jones, et à l'âge de six ans il partit pour le Canada avec un autre orphelin. Il s'évada alors d'un de ces orphelinats et rejoignit une troupe ambulante. Puis, à la mort d'un de ses amis, nommé Wallace Ford, il prit son nom et joua dans une foule de petits théâtres avant de débuter à Chicago dans « Seventeen » de Booth Tarkington. Puis ce fut Broadway avec « Abie Iris's Rose » « Come Back Little Sheba », « Bad Girl », « Of Mice and Men » où il jouait George, confident et bourreau de Lennie. En 1931 il débute à l'écran dans « Possessed » de Clarence Brown où il est aussitôt troisième au générique. « Freaks » de Tod Browning fait de lui l'un des rares êtres normaux au sein d'un univers de monstres pitoyables. De cette date à celle de sa mort, le 11 juin 1966 à Woodlands Hill (Californie), c'est plus de 200 films qu'il interpréta. La plupart d'entre eux, série B tournées entre 1935 et 1945, n'ont même jamais atteint les circuits cinématographiques français, mais dès 34-35 trois films de John Ford le font remarquer : « The Whole Town's Talking », « The Informer » (c'est lui que Mc Laglen livre à la police, entrainant ainsi son châtiment final) et « The Lost Patrol » où il est le dernier de la petite troupe traquée et attaquée à mourir après un spectaculaire exercice à la mitrailleuse. « Shadow of a Doubt » en fait le photographe de MacDonald Carey et Hitchcock le réemploie dans « Spellbound » (1945). En 1947, il devient faux-monnayeur pour « T. Men » d'Anthony Mann et joue dans deux films sur la boxe : « The Set Up » de Wise, « Flesh and Fury » de Pevney. C'est également chez lui que se réfugie John Garfield traqué par la police dans « He Ran All the Way » de John Berry. Mais à partir de 1945 ce seront surtout des westerns qui le feront connaitre : « Coroner Creek » de Ray Enright où il prête main-forte au justicier Randolph Scott, « Belle Starr's Daughter », « The Spoilers » (version 1956 due à Jesse Hibbs d'un des plus vieux classiques de l'Ouest), « War Path » de Haskin, « The Maverick Queen » de Kane, « Johnny Concho » de Don McGuire, « The First Texan » de Haskin, « The Boy from Oklahoma » de Curtiz, « Warlock » de Dmytryk, « The Man from Laramie » de Mann, etc. Il y est tour à tour juge, docteur, père de famille, confident du héros (Calhoun, Stewart, Murphy ou McCrea), presque toujours du côté de la loi. C'est d'ailleurs « Destry » de George Marshall (1955) qui lui procure un de ses meilleurs rôles, celui du légendaire Doc Curtis. Parallèlement à cette carrière westernienne il retrouve Ford pour « The Last Hurrah », Pevney pour « Three Ring Circus » et « Twilight for the Gods » où il est l'un des passagers d'Hudson. Son dernier film est « A Patch of Blue » de Guy Green, encore inédit chez nous. — P. B.

Ed Wynn

Né Isaiah Edwin Leopold à Philadelphie en 1887, il était avant tout pour le public américain « The Perfect Fool », titre du musical qu'il joua en 1921 et qui lui valût la célébrité. Sa carrière recouvre d'ailleurs à peu près toute celle du show business américain, ses interprétations des diverses « Ziegfeld Follies », sa rivalité avec W.C. Fields, ses programmes de radio et enfin son début tardif au cinéma. En 1957, Jose Ferrer l'engage pour « The Great Man », violent film sur la corruption et l'année suivante, dans « Le Journal d'Anne Frank », il joue M. Dussel, l'un des juifs traqués, ce qui lui vaut une nomination pour l'Academy Award. « Marjorie Mornigstar » (1958), l'étrange film de Irving Rapper sur un monde presque entièrement juif en fait Oncle Samson, aux côtés de Natalie Wood et Everett Sloane. Mais c'est avec « Cinderfella » de Tashlin qu'il trouve un de ses meilleurs rôles en « parrain féerique » de Fella-Lewis. A partir de 1961 il devient l'une des vedettes attitrées des productions Disney : « Babes in Toyland » (Jack Donohue), « The Absend Minded Professor » de Stevenson, où en chef des pompiers il joue aux côtés de son fils Keenan Wynn, « Son of Flubber » (suite du précédent et toujours de Stevenson) qui fait de lui le possesseur de légumes gigantesques, « Mary Poppins » (Stevenson - 1964) où il est l'oncle Albert. La même année il ne fait que passer dans « The Patsy » de Lewis et George Stevens lui donne le rôle du vieil Aram dans « The Greatest Story ever Told ». L'une de ces dernières interprétations est d'ailleurs « Those Calloways » de Norman Tokar, récemment sorti chez nous, et où sa recette de préparation des oies est l'un des grands moments de sa carrière cinématographique. — P. B.


Everett Sloane et Ed Wynn dans « Marjorie Morningstar » de Irving Rapper.

Edmond T. Gréville

Né le 20 juin 1910 à Nice, ancien journaliste, ancien acteur de René Clair pour « Sous les toits de Paris » (il y était Louis), auteur de plusieurs romans et pièces de théâtre, Edmond T. Gréville débuta dans la mise en scène en 1931 avec « Le Train des Suicidés », après avoir été assistant de Dupont, Gance, Baroncelli et Génina. Dès son premier film qui selon ses propres mots « se jouait dans un compartiment verrouillé », se manifeste son goût pour les situations closes, les lieux isolés propices aux diverses exaltations passionnelles et dans lesquelles ne pouvaient plus intervenir aucun élément extérieur. Il disait : « J'ai la hantise du vase clos, de l'isolement des ,passions », et la plupart de ses films recherchent cette ambiance dense et resserrée. Dans « L'Accident » (1962) tout est centré dans l'île de Bréhat, et dans « L'Ile du Bout du Monde » (1958), l'un de ses films les plus représentatifs, il oppose, sur une île déserte, loin de toute civilisation, un trio étonnant à Christian



Tournage de « L'Envers du Paradis », de Edmond T. Gréville

Marquand : Rossana Podesta, Dawn Addams et Magali Noel. L'impossibilité de toute voie de sortie augmente peu à peu le conflit passionnel entre l'homme et les trois femmes et lorsqu'à la dernière bobine les secours arriveront, seul l'homme, encore vivant, pourra retourner à la civilisation. Travaillant aussi facilement dans les studios britanniques que dans les studios français, Gréville eut ainsi l'occasion de varier au maximum le genre de ses films. « Princesse Tam Tam » (1935) avec Joséphine Baker, débute mal mais se termine en une apothéose musicale qui fait du film l'une des rares réussites du cinéma français dans un domaine spécifiquement américain. Avec « Menaces » (1939), Gréville retrouve l'ambiance close qui lui est chère.

« Pour une nuit d'amour » (1946) et « L'Envers du Paradis » (1953) abordent tous deux un thème cher à Gréville, celui du sacrifice passionnel : Roger Blin se sacrifiant pour Odette Joyeux tout comme Etchika Choureau pour Jacques Sernas, assassin par accident. C'était dans ces situations outrées, paradoxales et systématiques que Gréville se surpassait. Que le film ait pour cadre épaves et scaphandriers (« Le Port du Désir » — 1954) où la dictature du despote de Guadalarda (« Quand sonnera Midi » — 1957) le « climat » servait en réalité à faciliter non pas l'exotisme et le dépaysement mais une mise en condition des protagonistes à l'intérieur d'un univers particulier qui les dépaysait (mais non le spectateur) et les poussait de ce fait aux pires excès. Passionné de cinéma et grand admirateur du cinéma américain (il collabora de loin au tournage des séquences françaises de « Captain Horatio Hornblower » de Walsh), Gréville raconte lui-même qu'il faillit être engagé par Selznick à la place d'Hitchcock. Y aurait-il été plus libre qu'en France, où il dut plusieurs fois signer des ouvrages de très basse qualité (« Tant qu'il y aura des femmes » — 1955, « Les Mains d'Orlac » — 1959) ? Peut-être, mais peut-être aussi trouva-t-il ici l'atmosphère propice aux conflits passionnés qui constituent le plus personnel de son œuvre. — P. B.

✱ ✱



Grâce à ses lunettes noires, on reconnait, aux côtés de Raoul Levy, Jean-Luc Godard, celui-ci figurant un espion de passage dans le film que celui-là vient de terminer : « L'Espion ». Y jouent également Montgomery Clift (c'est son dernier rôle), Macha Meril, Hardy Kruger, Akim Tamiroff et Christine Delaroche. La photo est de Raoul Coutard, et c'est le second film (après « Je vous salue Maffia ») de Raoul Levy — comme metteur en scène.

✱ ✱

Huit et Demy

Après « Les Parapluies de Cherbourg », film-en-chanté, Jacques Demy entreprend « Les Demoiselles de Rochefort » qui sera la première véritable comédie musicale française, avec ses huit chers amis : l'infatigable productrice Mag Bodard, Michel Legrand, Bernard Evein, Ghislain Cloquet, le jeune chorégraphe anglais Norman Maen, Gene Kelly et... les sœurs Dorléac. Les rôles des deux « demoiselles » étaient d'abord prévus pour Brigitte Bardot et Audrey Hepburn. C'était juste après le succès des « Parapluies » qui remporta le grand prix à Cannes 1964. Bardot avait donné son accord à Demy. Hepburn refusa. En apprenant cela, Bardot refusa. Perdant ainsi deux grandes vedettes internationales, Jacques Demy a dû mettre un an de plus pour retrouver des financiers et pour récrire le scénario, cette fois à l'image des sœurs Dorléac. Pourquoi les sœurs Dorléac ? « Parce qu'elles représentent la jeunesse et le bonheur, dit le cinéaste ; en effet, « Les Demoiselles de Rochefort » est un film sur la joie. La mauvaise part de l'amour et de la vie qui était dans « Lola » et dans « Les Parapluies », s'est estompée, et tout est joie. Tous cherchent leur grand amour et ils le trouvent : pour Solange la rousse (Françoise Dorléac), c'est Gene Kelly, pour Delphine la blonde (Catherine Deneuve), c'est Jacques Perrin. La mère de ces sœurs jumelles, incarnée par Danielle Darrieux, retrouvera, elle aussi, l'amour de jeunesse qu'elle croyait avoir perdu. » Ainsi que l'attente, ce thème proustien du temps retrouvé est cher à Jacques Demy. Mais, au lieu d'employer le flash-back, le cinéaste va mettre, comme dans « Lola », tous les éléments temporels sur le même plan, car le cinéma, pour lui, est le remplacement du désir par l'image, du temps par l'espace.

Un film sur la joie. Donc, il y a rires, élans, chansons, danses, ballets. Et ces éléments « musicaux » sont là comme le dialogue chanté des « Parapluies » qui fait de la ligne dramatique, en la simplifiant, une phrase musicale.

Sur la grande place Colbert à Rochefort-sur-Mer, repeinte en couleurs vives (du blanc, du bleu, du rose) par le décorateur Bernard Evein, tout le monde saute de joie, éclate de rire. Demy en a fait un grand studio, car pour lui, le tournage n'est autre qu'une transfiguration du réel. On l'entend crier : « Play-back, please !... Moteur ! » On tourne simultanément deux versions (française et anglaise). Il y a George Chakiris et Grover Dale, et Pamela Hart et Leslie North, jolies danseuses anglaises. Il y a aussi Jacques Perrin dans le rôle d'un marin romantique à la recherche de la femme idéale. Il y a encore Michel Piccoli, le partenaire de Danielle Darrieux. Il y a aussi les caméras Eclair et Cameflex, l'Eastmancolor, le Franscope que Ghislain Cloquet, l'opérateur de Jacques Becker et d'Alain Resnais, utilise pour la première fois de sa carrière. Norman Maen, qui n'a eu des expériences chorégraphiques qu'à la TV, y fait ses débuts de cinéma. Michel Legrand a composé 14 chansons pour le film. Le tournage a commencé le 3 juin. Il se terminera, prévoit-on, à la fin d'août. Budget du film : 700 millions...

Cahiers Après Nantes (« Lola »), Nice (« La Baie des Anges ») et Cherbourg (« Les Parapluies »), Rochefort. C'est encore un port. Est-ce que le port a une signification baudelairienne pour vous ?

Jacques Demy C'est plus simple. Je suis né et j'ai vécu dans un port. Je ne peux pas imaginer la vie ailleurs. Le port, c'est comme la racine de la vie humaine. La présence de la mer nous rassure. J'aime la mer...

Cahiers Vous n'avez cependant jamais montré la mer.

Demy Pas encore. Mais je ne resterai pas toujours au port.

Cahiers Certains disent que vous faites des films de femmes; que le rôle des hommes est inférieur à celui des héroïnes. Mais j'ai l'impression que « Lola », par exemple, est, plus que le portrait d'une femme, l'histoire d'amour triste de Roland Cassard...

Demy Exactement. Je pense que, dans « Les Demoiselles », le rôle masculin sera très important. Le rôle de Jacques Perrin sera plus important que celui de Roland dans « Lola ».

Cahiers Quel est ce rôle ?

Demy Un marin-peintre-poète qui cherche la femme... C'est un très beau rôle.

Cahiers Ce rôle n'est-il pas autobiographique comme celui de Roland ?

Demy. Non. Mais d'ailleurs, le seul point commun à Roland et à moi, c'est que je grattais, moi aussi, la guitare...

Cahiers Dans l'entretien des « Cahiers » (n° 155), vous déclarez que vous voulez que tous vos films soient liés les uns aux autres. « Les Parapluies » est la suite de « Lola ». Est-ce que « Les Demoiselles » a ce genre de lien avec vos films précédents ?

Demy J'avais écrit pour Nino Castelnuovo une très belle histoire, qui est la suite des « Parapluies » : Guy passe

par hasard avec son ami marin à Rochefort et rencontre Delphine-Catherine Deneuve. Il lui dit qu'il a aimé autrefois une jolie fille comme elle et lui montre une photo des « Parapluies ». Catherine Deneuve répond : « Elle n'est pas mal, mais moi, je suis un peu mieux... » Malheureusement, Castelnuovo a refusé ce rôle pour partir en Italie tourner des émissions TV. A regret, j'ai dû écarter cette suite.

Cahiers Pensez-vous aux acteurs en écrivant un scénario ?

Demy Oui. C'est plutôt en écrivant le dialogue que j'ai besoin de donner un visage aux personnages.

Cahiers Pourquoi avez-vous choisi Gene Kelly et George Chakiris ?

Demy Je connais Gene Kelly depuis longtemps. Travailler avec lui était un de mes rêves. Chakiris, je viens de le connaître. Il représente la jeunesse... Et puis il n'y a pas beaucoup d'acteurs qui sachent danser.

Cahiers « Les Demoiselles » n'est pas un film exclusivement chanté comme « Les Parapluies ».

Demy Non. C'est une comédie musicale.

Cahiers Pourquoi cette forme classique ?

Demy C'est le sujet qui exige la forme. Et, rechercher sous cette forme classique quelque chose de nouveau, voilà mon but.

Cahiers Quel est donc le sujet du film ?

Demy La joie.

Cahiers Quels metteurs en scène de comédies musicales aimez-vous ?

Demy Cukor, Minnelli, Donen... Il y en a beaucoup. Il faut parler plutôt de l'œuvre. « Singing in the Rain » est un grand film...

Cahiers Votre film sera-t-il du côté de « West Side Story » ou de « Singing in the Rain » ?

Demy Ni de l'un ni de l'autre. Je veux inventer quelque chose de nouveau. Je n'aime pas être influencé. Par exemple, si j'admire « Les Dames du Bois de Boulogne » de Bresson et que j'aie fait allusion à ce film dans « Lola », ce n'est pas à proprement parler une influence. Rendre hommage et se laisser influencer ne sont pas la même chose.

Cahiers Dans beaucoup de comédies musicales, juste au passage du dialogue au chant, c'est-à-dire, au moment de l'élan, de l'émotion, on sent très souvent une petite rupture, qui est cependant suffisante pour que le spectateur décroche et même rie. Qu'en pensez-vous ?

Demy Ce problème sera résolu dans mon film. Dans une comédie musicale traditionnelle, il y a toujours le scénariste qui écrit une histoire avec quelques indications peu précises, le dialoguiste qui détaille quelques scènes de cette histoire et l'explique, suivi dans ce sens par le lyriste, etc. Donc, il y a naturellement une rupture entre l'histoire, le dialogue et le chant, tandis que mon film est entièrement construit par moi-même. Je pense que c'est la première tentative...

Donc, « Les Demoiselles de Rochefort » est le film le plus ambitieux qu'on ait jamais osé entreprendre. Ce n'est pas parce que Demy essaye quelque chose qui n'est pas dans la tradition du cinéma français, mais parce qu'il est en train de créer une tradition. — Y. K.





Jacques Demy (photo du bas, au centre) mène la danse de ses demoiselles à Rochefort, paradis provisoire de la mini-jupe et du rose bonbon. On reconnaît, devant Jacques Demy, Jacques Perrin et Ghislain Cloquet.

* *

Partir, c'est mourir un peu...

Hollywood, qui au premier clairon d'autres guerres s'est laissé mobiliser la fleur au fusil, traîne la patte cette fois-ci, reflétant le profond malaise de l'opinion américaine devant l'enlisement du pays dans le conflit viet-namien. Pour faire de la propagande, il faut y croire ou être obligé. Aussi aucun « Mrs. Miniver » montrant le courage des Alliés de Saïgon, aucun « Tant qu'il y aura des hommes », illuminant les doutes et posant des questions, ni même un « Trente Secondes sur Hanoï », chantant le courage des aviateurs de bombardiers, ne sont faits, ni même prévus, et il a fallu attendre cet été pour que John Wayne annonce la mise en chantier de « The Green Berets », le premier film sur la guerre au Viet-nam. Wayne, un Républicain de l'extrême-droite, coproduira, avec l'Universal, le film. Aucun metteur en scène n'a été engagé et le début de tournage est prévu pour le printemps prochain. James Lee Barret a adapté le roman de Robin Moore qui raconte une aventure d'un peloton de la U.S. Special Forces au Vietnam. Columbia est le seul autre studio qui ait rendu public ses intentions de tourner un film sur la guerre au Viet-nam. Si la droite a été la première à hisser l'étendard, la gauche anti-guerre et anti-pouvoir que le gouvernement Johnson condamne au nom de l'unité nationale en face du péril asiatique, a aussi bougé, du moins sur le papier. Sterling Silliphant, auteur du scénario de « The Slender Threat », a imaginé une coquine histoire dans laquelle le Viet-cong envoie un petit commando en Amérique détruire le cerveau central du Pentagone. Déguisés en étudiants japonais, les vingt hommes du commando arrivent, après diverses péripéties, au Pentagone. Sans être dignes des meilleures tartes à la crème, les vingt dernières minutes seraient assez cocasses, avec les Viet-congs se perdant dans les dédales de corridors jusqu'à ce qu'un obligeant major leur indique le chemin du « war room ». Appelé « Groundswell » (titre sournoisement évocateur du vocabulaire électoral), le script de Silliphant a été rejeté par plusieurs studios comme étant un peu trop polémique en ce moment.

Si Charlton Heston et Marlon Brando, les deux vedettes les plus promptes à embrasser des causes « avancées », se sont tus cette fois-ci, George C. Scott a publié un courageux carnet de voyage au Viet-nam. John Cassavetes a exprimé son opposition à la guerre à la TV, tandis que Robert Vaughn, le « Man from UNCLE », a parlé en faveur d'un cessez-le-feu immédiat et sans conditions devant des auditoires d'étudiants et à la TV à plusieurs reprises. A.M.

* * * * * * * * * * * *

Le train pour Kurosawa

Akira Kurosawa tournera « The Runaway Train » dans le nord de l'état de New York cet automne, le premier film que l'auteur de « Rashomon » ait jamais tourné en dehors du Japon. Basé sur un article de Warren R. Young sur le New York Central Railroad publié dans « Life », le film, en couleurs, n'aura que des acteurs américains, même s'il est une coproduction américano-nippone Joe Levine-Tetsou Aoyagi. Kurosawa devait faire « The Day Custer Fell », un grand western de la Fox, l'année dernière, mais la faillite de deux films tournés par des réalisateurs étrangers (« The Reward » de Serge Bourguignon et « Morituri » de Bernhardt Wicki) refroidit l'ardeur de la Fox pour les cinéastes non-américains. Fred Zinnemann fut désigné à la place et « Custer », l'histoire du plus cruel militaire des guerres indiennes de la conquête de l'Ouest, sera tourné en 1967. — A.M.



L'équipe de « Made in U.S.A. » (Anna Karina, Jean-Luc Godard, Raoul Coutard) interrompue en plein travail et prenant la pose devant l'objectif spécial de Jean-Philippe Charbonnier.

Porretta Terme

Les Italiens sont grands amateurs de petits festivals, festivals austères où le whisky et les petits fours comptent moins que l'idéologie, festivals sérieux où l'on entreprend la revision globale de tel ou tel auteur avec force discussions à la clé. Au total on décompte, sauf erreur, environ soixante festivals italiens qui couvrent tous les genres possibles, tous les registres imaginables et d'un festival à l'autre on retrouve souvent la même cohorte d'animateurs spécialisés: Chiarini, Miccichè, Argentieri, Bertieri, ici chargés de l'ufficio de l' « hospitalité », là de la documentation, de la presse, etc. A Porretta Terme c'est Mino Argentieri, de « Rinascita », organe théorique du Parti Communiste Italien, qui officie, et orchestre la direction d'un festival de petits moyens certes (la municipalité communiste de Porretta soutient le festival, la « mostra » du cinéma libre, mais il s'agit d'une petite localité, donc d'une municipalité qui n'est pas très riche et Argentieri ne peut disposer à Porretta des subventions qui vont à Miccichè pour Pesaro, Miccichè étant socialiste, comme le ministre du tourisme qui soutient son festival avec l'argent du gouvernement de centre-gauche). Une difficulté est ressortie de cette situation politico-financière. Les fonds impartis à Porretta n'autorisaient pas, comme cela se pratique à Pesaro, un système de traduction simultanée par écouteurs individuels en trois langues (italien, français, anglais) mais simplement une traduction en italien obtenue en coupant la bande sonore originale, donc en nous privant aussi bien de la voix des acteurs que des bruits, de la musique. Ajoutez à cela que des sous-titres allemands combinés avec une traduction italienne par haut-parleur pour comprendre les dialogues d'un film suédois, c'est une gymnastique un peu épuisante pour un critique français peu porté sur les langues.

Cela dit, les programmes valaient la peine d'être vus ou plutôt revus car Porretta Terme vient de se subdiviser en deux étapes, la première, la « mostra » informative maintenue dans la petite ville d'eau de Romagne, la seconde, compétitive, qui aura lieu cet hiver à Bologne, un des fiefs, un des bastions du communisme italien. A Bologne on assistera à une compétition des films les plus récents de cette part du cinéma que l'on peut considérer sinon comme totalement libre, du moins comme essayant de l'être, tandis que Porretta a été le lieu de plusieurs rétrospectives regroupant des films significatifs de plusieurs expériences du même ordre : le « free cinéma » anglais, le jeune cinéma yougoslave, le jeune cinéma suédois, le court métrage révolutionnaire cubain. Ajoutons aussi que les festivals italiens sont à citer en exemple pour la richesse de la documentation remise aux festivaliers, ici un abondant et copieux dossier sur chacune des expériences intéressées.

Le cinéma yougoslave fut la révélation essentielle, car pour le « free cinéma » et pour le jeune cinéma suédois nous avons essentiellement revu et pu réévaluer des films déjà vus ailleurs. Les jeunes auteurs yougoslaves tentent soit de traiter des sujets contemporains et de se rapprocher des problèmes de l'individu, soit de reprendre les thèmes habituels du cinéma yougoslave (la résistance, la libération, l'immédiat après-guerre) mais en les traitant eux aussi dans une optique plus individualisée, en un certain sens plus subjective qu'autrefois. La réussite n'est pas toujours entière et Alexsandar Petrovic, par exemple, a visiblement raté « Dvoje » (« Deux ») présenté il y a plusieurs années à Cannes : en voulant mécaniquement s'inspirer de la « nouvelle vague » française, il n'a réussi qu'à verser dans le pire sentimentalisme de la presse du cœur. Par contre, avec « Tri » (« Trois », ce réalisateur semble obéir à une sorte de passion mathématique) il a assez pleinement réussi, racontant trois épisodes de la dernière guerre. L'épisode central, trop adroit, est assez conventionnel sur une histoire trop classique de maquisards fuyant dans un marécage leurs poursuivants S.S. mais un épisode absurde de la débâcle de 1941 et le tourment d'un jeune officier de l'armée populaire bouleversé devant une jeune femme, mariée (de gré ou de force, on ne sait) à un officier allemand et risquant d'être fusillée comme « collaboratrice », constituant les deux autres volets de ce triptyque, étaient traités avec beaucoup d'intelligence et de sensibilité, avec une sorte de tendresse nostalgique aussi, propre à bien des retours sur le passé, fût-ce sur un passé douloureux. A signaler aussi « Izdajnik » (« Le Traître ») de Kokan Rakonjac, trop « formaliste » certes, coulant dans un moule essentiellement dramatique et même dramatisé une histoire de trahison sous la torture nazie qui aurait justifié une définition beaucoup plus poussée des personnages, mais entreprise originale puisque ce film de qualité



« Tri » (« Trois ») de Alexsandar Petrovic.

réellement professionnelle a été produit par le ciné-club de Belgrade. A signaler encore « Prometej sa otoka Visevice » (« Le Prométhée de l'île de Visevice ») de Vatroslav Mimica, sorte de retour sur lui-même, de révision opérée sur son passé héroïque par un ancien commandant de maquis retournant après vingt ans sur le lieu de ses exploits passés, alors qu'il est devenu un important personnage officiel, un directeur de grande entreprise.
Il faudrait évidemment citer bien d'autres titres, de nombreux courts métrages en particulier et regretter en passant l'absence de tout dessin animé car le graphisme des animateurs yougoslaves ne manque pas — on le sait — d'originalité. J'ajouterai seulement un mot sur la progression du court métrage cubain. Des premières œuvres maladroites de 1958 à la maitrise actuelle la qualification est indiscutable. On enregistre de mieux en mieux ces extraordinaires meetings au cours desquels Castro, sûr de son métier d'avocat qu'il quitta pour la Sierra Maestra, s'adresse à des foules immenses et débat avec elles de l'avenir cubain, de l'avenir socialiste, on enregistre de mieux en mieux la diversité de la vie cubaine, la vie des paysans, des ouvriers, des « vaqueros » aussi, bien proches de cow-boys que le western nous a restitués à travers la mythologie américaine. Les vaqueros, eux, n'ont pas suscité encore de mythologie mais un excellent reportage en « direct » qu'il faudrait diffuser en France comme complément de programme à une reprise des « Misfits ». — A.C.

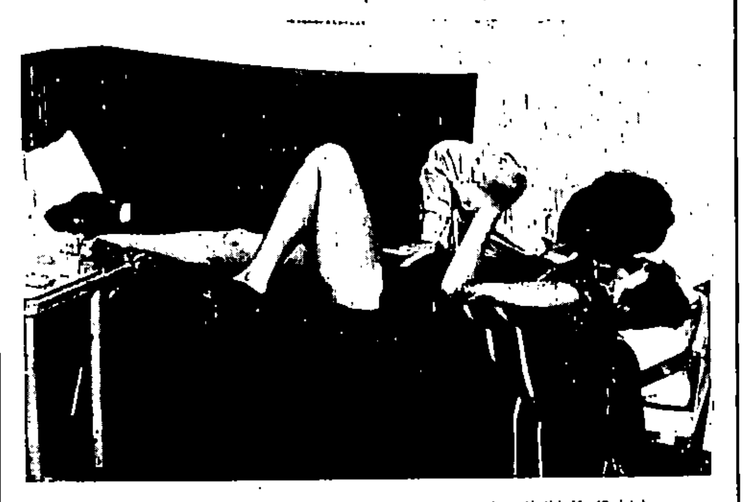
✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Auto-censure

La Censure vient d'avoir la bêtise d'interdire « Jo Caligula », dernière œuvre du grand philosophe des boudoirs José Bénazéraf. C'est une bourde, parce que premièrement ce film est de tous les Bénazéraf le moins dénudé et le moins déchaîné (c'était donc les autres qu'il fallait commencer par interdire), deuxièmement parce que cette mesure excessive ne peut qu'inciter le vertueux José à se prendre encore plus au sérieux (si c'est possible) et à se considérer maintenant comme un auteur maudit, détenteur de toutes les audaces et de toutes les vérités, troisièmement parce que si la Commission de Censure se met aussi à censurer l'inoffensif, il faudra bien qu'elle en arrive à censurer tout le cinéma français. — J.-L. C.

Berlin 66 ou Godard ist da !

« Godard Ist Da », c'est ainsi que titrait le journal du Festival le lendemain de la projection de « Masculin Féminin » devant un public berlinois très favorable. Berlin a toujours été la ville de Godard depuis l'époque de Hans Lucas jusqu'à aujourd'hui et les Berlinois semblent être tout à fait à l'unisson de la sensibilité et de la morale de Godard.
Des influences godardiennes, on devait d'ailleurs en trouver partout. « Een Ochtend van zes ewken » de Nikolai van der Heyde était pratiquement un hommage à Godard et le raccoleur « Schonzeit fur Fuchse » de Peter Schamoni commence dans un bureau de publicité où le héros, un journaliste, demande à l'héroïne de lui fournir des photos de « Une Femme mariée ». On a certainement vu trop d'imitations de Resnais, Antonioni et Godard pendant les six dernières années. Ainsi les Festivals semblent favoriser l'uniformité des films du monde entier. Nous avons donc vu cette année un film godardien venu de Hollande, un film antonionien brésilien (« O Corpo Ardente » de Walter Hugo Khouri) sans parler du « Mantua Mon Amour » italien (« La Stagione del Nostro Amore » de Florestano Vancini).
Par ailleurs, on entendit à Berlin des coups de fusils hautement symboliques plus ou moins inspirés de l'allégorie devenue classique de « La Règle du jeu ». Dans cette direction « La Caza » de Carlos Saura fut la plus grande réussite et d'une certaine manière la révélation du Festival. Sans doute n'a-t-on pas vu depuis Buñuel de film espagnol aussi dépouillé, tranchant et contrôlé. « Jakten » du suédois Yngve Gamlin est beaucoup moins réussi dans ses ellipses et se complait parfois à de trop longues descriptions de paysages suédois couverts de neige. « Jakten » m'a paru moralement très abstrait, tandis que « La Caza » faisait preuve au contraire d'un engagement politique très concret, ce qui est nécessaire dans un genre qui n'a que trop tendance à sombrer dans un symbolisme facile.



Une scène non équivoque de « Der Mythus », de Jan Halldoff (Suède).



« La Caza » (« La Chasse »), de Carlos Saura (Espagne).

« Schonzeit fur Fuchse » de Schamoni souffrait de cette espèce d'ennui romantique que dégage l'absence totale de forme expressive. Un protagoniste indécis ne justifie pas une mise en scène indécise.
Les grands débats qui ont lieu sur le Kufursterdam opposèrent, cette année, les supporter de « Masculin Féminin » à ceux de « Cul-de-Sac » de Roman Polanski. Le jury s'en tira par un compromis, donnant l'Ours d'Or au film de Polanski et le Prix d'interprétation à Jean-Pierre Léaud. Parmi les actrices, c'est Lola Albright que l'on couronna pour sa performance dans « Lord Love a Duck » de George Axelrod, une sombre comédie sur la folie dans la Californie du Sud à laquelle j'ai pris plus de plaisir que la plupart de mes confrères. On donna à Satyajit Ray un prix de consolation pour « Nayak » qui déconcerta par son caractère superficiel et naïf. La seconde découverte de Berlin fut Costas Manousakis dont le premier film « O Fovos » aborde une histoire plutôt corsée avec beaucoup de force et de dignité. Silvio Narizzano fait preuve de quelque talent à partir des éléments sans aucune saveur de « Georgy's Girl » et le reste ne mérita que le silence.
La rétrospective Max Ophuls fut, bien entendu, le sommet du Festival. L'élégance tourbillonnante de l'univers ophulsien a fait paraître de mauvais goût la plupart des films modernes. Et cependant, Ophuls a suivi bon nombre de conventions en vigueur dans son pays à son époque, trouvant la liberté véritable de l'expression au sein d'une tradition de discipline. Une morale se cache-t-elle ici ? Une autre peut-être aussi dans le chaos du nouveau cinéma brésilien. Nous vîmes également quelques comédies de Mack Sennett datant de 1913 à 1925. Inégalement surprenantes, toutes ne sont pas du niveau de la plus brillante d'entre elles, « Don't Weaken » (1920).
L'organisation du Festival était superbement intégrée au Nouveau Centre Européen et Berlin reste le site le plus fascinant au monde pour un Festival. — A. S.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Ce petit journal a été rédigé par Jacques Bontemps, Patrick Brion, Albert Cervoni, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Axel Madsen, Andrew Sarris et Yamada Koichi.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Rossellini en Anjou

Nous sommes allés, Janine Bazin (bientôt peut-être un R.R. dans la série « Cinéastes de notre temps »), Jean-Pierre Biesse (cf. admirable photo) et moi-même, au château de Brissac, près d'Angers, le 1er juillet dernier. Assisté d'Yves Kovacs, Roberto Rossellini y dirigeait une émission pour la télévision française sur un scénario de Philippe Erlanger adapté et dialogué par Jean Gruault que photographiait en couleurs Georges Leclerc. Cela s'intitule « La Prise du pouvoir par Louis XIV ».

Dans le somptueux parc du château, quelques courtisans pique-niquaient en compagnie d'un roi fort peu soleil mais très bourbon. Il s'agissait en fait d'une trêve qu'ils s'accordaient au milieu d'une chasse et l'on tourna ensuite quelques plans de meute et de cavaliers au galop.

En voyant ces visages ingrats, en sueur sous leur perruque, ces chausses crottées, ces amazones froissées, toutes ces parures ternies, il m'a semblé que la recherche entreprise par Rossellini dans « Viva l'Italia », « Vanina Vanini » et la séquence étrusque de « L'Età del ferro », recherche de ce que J.-A. F. désignait par l'expression de « néo-réalisme historique » — (c'est-à-dire recherche d'une bien incertaine contemporanéité, d'une impossible « résurrection intégrale du passé humain » (Michelet) — serait poursuivie dans ce « Louis XIV », favorisée qu'elle est sans doute par la conjonction des crédits assez maigres de la télévision et de la morale rossellinienne : « Il faut garder l'argent pour bouffer. »

Oui, c'était bien Rossellini que nous avons vu tourner pendant une heure ou deux et non son fils Renzo, réalisateur de « L'Età del ferro ». C'était bien lui, mettant en œuvre ses convictions les plus chères aujourd'hui : travelling optique qu'il dirige lui-même, actualisation de l'Histoire dans le sens que nous avons dit et cinéma éducatif. Mais il faudra tout de même attendre quelque temps encore pour savoir, devant nos petits écrans, si celui que nous avons vu était bien le Rossellini qui depuis vingt-cinq ans nous a instruits comme seuls les plus grands artistes savent le faire, ou l'ombre de celui-ci qui croit, ou feint de croire, lorsqu'il supervise « Le Fer » ou « L'Alimentation », que pour être éducatif le cinéma doit prendre l'allure de cours de huitième.

Quoi qu'il en soit, rien ne



R.R. devant le château de Brissac

nous sera jamais étranger dans la démarche de Rossellini, pas même ses errements. Faute de contribuer, comme ils le voudraient, à notre connaissance du monde contemporain, ceux-ci accroissent singulièrement celle que nous pouvons avoir de la personnalité d'un de nos auteurs favoris. C'est déjà beaucoup. J.B.

A propos de l'affaire Suzanne Simonin

De nombreuses personnes ont déclaré que le roman d'où Rivette a tiré son film « Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot », n'était qu' « une affabulation sans fondement historique ». Fort bien. Voici de l'histoire. Voici ce qu'on peut lire dans l'un des très nombreux ouvrages que, Jacques Rivette m'ayant pris comme compagnon de route et indicateur historique de son film, je me plus à dénicher :

« On en parlait à cette époque (l'époque de Diderot, précise l'auteur, Monsieur Gaston Duchesne, de ce livre qui s'intitule : « Histoire de l'Abbaye Royale de Longchamp », Paris, A. Charles, 1905, Bibl. Nat. : 8° LK7 35.701, en son chapitre IX, intitulé : « Causes matérielles et morales du relâchement de la discipline — chronique galante ») comme d'une maison entièrement dissolue, et quoique la lettre de Saint Vincent de Paul (en note : libelle sur l'Abbaye, attribué par Cocheris à l'abbé Jean Labourderie — Cocheris : T. IV, P. 283) passe pour apocryphe, il n'en n'est pas moins vrai qu'on pouvait écrire des choses semblables sur Longchamp. Les parents... amis illustres des religieuses... formaient une société joyeuse et galante.

... Mais le relâchement de la discipline à Longchamp remontait plus loin. La vie légère paraît commencer vers 1590, dès le siège de Paris par Henri IV, lorsque celui-ci eût pris pour maîtresse Catherine de Verdun. Ajoutons que l'abbaye avait enclos dans ses murs des bâtiments qui étaient loués à différentes personnes peu recommandables pour leur honnêteté. Des maisons même du village furent louées par de jeunes seigneurs. Il est difficile de croire que c'était la religion qui les attirait.

« La fameuse promenade de Longchamp ne peut être déclarée responsable de la vie galante du monastère, il était déjà réputé comme une maison facile et légère. Lorsque Mlle le Maure vint y habiter, ce fut une nouvelle cause de relâchement. Suivons l'ordre chronologique des faits. Un des premiers scandales date de 1555... » Et l'auteur ici de raconter comment une certaine Françoise Mauchy vint pour prononcer ses vœux à Longchamp, à l'insu de ses parents. On la cherche, elle se cache, on la cache. Finalement, des gentilshommes armés pénètrent dans le couvent, les sœurs sonnent l'alarme, des paysans arrivent à la rescousse, bagarre. Finalement, la Françoise, retrouvée, est rendue à sa grand-mère (Comtesse de Sénarpont), laquelle dépose plainte contre un confesseur et trois frères du couvent, qui sont emprisonnés, mais que l'abbaye fait libérer, arguant du fait que la demoiselle était venue de son plein gré à Longchamp. C'était exact, à

vie galante devint si notoire pour tous qu'elle finit par inquiéter le pape. Une bulle de Grégoire XIII avait assigné l'église de Longchamp pour une des sept stations d'un jubilé. Les désordres devinrent tels à l'abbaye que le pape en écrivit à Pierre de Gondi, évêque de Paris, qui désigna Saint Roch à la place de Longchamp. Le pape ayant demandé à l'évêque des renseignements, appris de celui-ci les fréquents désordres qui régnaient dans les mœurs monacales des religieuses, et, par un bref du 10 mars 1584, il loua la sagesse et la prudence de Pierre de Gondi.

« Une autre cause de la vie peu monastique des religieuses à Longchamp fut le séjour constant de cordeliers et de séculiers, alors que la règle de la fondation disait que les rois seuls et les membres de leurs familles pouvaient y séjourner. Il venait à Longchamp pour les consulter, soi-disant, des femmes nobles, ou des femmes de mauvaises mœurs qui donnaient le mauvais exemple... Il n'est pas inutile de mentionner ici la présence au monastère du messager, ce facteur des postes d'alors : cela simplifiait singulièrement la correspondance active qui s'échangeait entre le Paris galant de l'époque et le monastère.

« ... De longtemps, les fêtes





« La Religieuse » : Anna Karina.

cela près que « Françoise Mauchy était venue à Longchamp pour communiquer plus facilement avec un certain galant...

« D'autres religieuses recevaient dans leur cellule qui bon leur semblait, et les jeunes seigneurs venaient à Longchamp chercher des plaisirs qui ne se rencontrent ordinairement pas dans les maisons religieuses... Cette

religieuses se célébraient à Longchamp avec éclat... » L'auteur raconte ici l'ampleur progressive des fêtes, et comment elles furent relancées par Mlle le Maure, cette cantatrice de l'Opéra qui prit le voile et que ses admirateurs continuèrent (1745) d'aller écouter à Longchamp.

« Lorsque Mlle le Maure quitta l'abbaye, l'habitude persista. Fière du concours de



Anna Karina.

monde qui se rendait chez elle, l'abbaye recruta des chanteurs jusque dans les chœurs de l'opéra, sous prétexte de donner des concerts spirituels, en réalité pour perpétuer la vogue qui lui rapportait de splendides aumônes. » Ici prennent place quelques notations sur l'étalage de toilettes, cadeaux, richesses et mondanités diverses dont Longchamp est désormais le théâtre habituel. Jusqu'au moment où l'archevêque de Paris en fait fermer les portes au public. Mais celui-ci, point rebuté, prendra l'habitude de déployer ses fastes autour du couvent au lieu de le faire dedans. Mais « l'abbaye ne tenait pas ses portes si bien fermées qu'il ne s'y glissât un peu de l'esprit qui régnait au dehors. D'ailleurs, l'usage de recevoir des pensionnaires avait été et demeurait préjudiciable à la moralité et au bon renom de la maison. » Et l'auteur de verser ici au dossier deux pièces concernant un scandale causé dans le couvent par une pensionnaire. De même qu'il citera plus loin certains baux (datant de 1775 à 1787) concernant la location de maisons, dépendances, appartements, salles, chambres ; locations « qui ne furent pas sans effet, semble-t-il, sur la démoralisation des habitants de l'abbaye, et qui étaient sans doute des facilités pour pénétrer dans la place. On faisait argent du désordre. Que penser, encore, de ce jardin loué par le Maréchal de Camp Baudoin, sinon que cet officier général devait avoir des relations avec une personne habitant l'abbaye ». Et de poursuivre :

« Rien n'est plus instructif sur la vie galante qu'on menait à Longchamp que les quelques pages suivantes que nous empruntons à un petit opuscule publié en 1768. (en note : voir « Notes secrètes sur l'Abbaye de Longchamp », Bibl. Nat. LK 7 15.509 — tiré à 500 exemplaires. Les archives de la société historique d'Auteuil et de Passy en possèdent un exemplaire).

« Abbaie de Longchamp.
Pension 200 livres. Appartements depuis 600 livres jusqu'à 200 livres.
Dames pensionnaires.

Mlle Vion, fille de condition... 80 ans, pensionnaire depuis 35 ans. C'est une fille qui a toujours aimé le plaisir et les divertissements, quoiqu'elle soit accablée d'années, toute la jeunesse de l'abbaye, guimpée ou non guimpée, forme chez elle une cour. Cette vieille fille a le caractère si gaillard qu'on l'appelle la boute en train de Longchamp...

Mlle de la Cropte de Boursac, 24 ans, nièce de feu l'évêque de Noyon. Mme sa mère lui cherche partout un mari sans pouvoir en trouver. Elle n'est ni riche ni jolie. De plus elle a de certaines crises de convulsions qu'on soupçonne fort être le hautmal. Elle a dans ce couvent une femme de chambre appelée Denneval, âgée de 22 ans, qui est une des plus jolies créatures qu'on puisse voir. Elle a les cheveux blonds...

Mlle le Chat de la Chevalerie, 18 ans, créole, fort riche. Cette demoiselle est d'une petite stature mais faite au tour ; l'air noble, beau port, remplie de grâce, belle peau ; son minois est si joli qu'on pourrait la prendre pour un modèle de miniature. Elle danse et chante fort bien, joue du violon comme Baptiste. Elle avait au couvent sa sœur aînée, qui vient de se marier... Il paraît que sa sœur a révélé une intrigue que cette jeune demoiselle avait avec le vicomte de Rochechouart. Son père lui tint rigueur et lui refuse tous les agréments. Cependant, M. Deslandes, mousquetaire, son parent, et un abbé de leurs amis, lui fournissent tous les secours possibles, robes, parures de goût et de fantaisie, de la volaille et du gibier de toute espèce. Il paraît cependant qu'elle manque d'argent, car le nommé Audoin, aubergiste de la Porte de Longchamp, lui prête de l'argent à usure. Cette jeune personne, depuis qu'elle éprouve tant de chagrin est attaquée de vapeurs hystériques ; pour en diminuer les accès, elle prend des bains de lait et couche toutes les nuits avec la demoiselle Ader, qui prend soin de la réveiller quand elle s'aperçoit qu'elle fait des rêves affligeants.

Mlle Ader, 22 ans, fille d'un procureur du parlement... Peu d'esprit mais beaucoup de tempérament, elle s'ennuie à mourir au couvent... Sa mère, qui est une femme de joie, s'est débarrassée de ses deux filles pour ne point avoir d'argus et vivre gaiement sans témoin.

Mlle Liège, 19 ans... Cette demoiselle est grande, jolie, faite au tour, blanche de peau, cheveux noirs, beaux yeux, figure ronde... sa dot est de 900 livres. Elle aime la dépense et satisfait ses fantaisies. Pendant 18 mois, elle a eu pour amant un élève de l'académie de peinture nommé Deseau. Cette demoiselle Liège, amie intime de Mlle de la Chevalerie, a fait faire connaissance à son frère cadet, et à Deseau son amant, avec M. Deslandes, mousquetaire, et l'abbé, leur ami commun. Cette troupe joyeuse a rassemblé les plaisirs à Longchamp. 1° Le peintre s'est présenté et s'est offert pour faire des portraits ; on l'a fait entrer régulièrement pendant 18 mois dans le couvent pour y peindre tous les jolis minois encloîtrés et il n'en sortait qu'à 10 heures du soir. Son atelier était ouvert chez la demoiselle Liège. La pratique ne lui manquait pas car il travaillait gratis. Séculiers et religieuses, les plus jeunes et les plus jolies ont exercé ses talents. 2° Pour varier les plaisirs, ces messieurs s'assemblaient assez



Anna Karina.

souvent dans le parloir et y jouaient la comédie, au grand contentement des jeunes religieuses et des pensionnaires. Je ne sais pas par quel hasard la demoiselle Liège s'est aperçue que Deseau était un infidèle, on l'a congédié et lui a conseillé d'aller faire le mélange de ses couleurs en d'autres lieux.

Mlle Chevalier, 14 ans, de Paris, jolie, grande et bien faite, d'un blond hardi, belle voix, d'un esprit vif et pénétrant. Elle est au couvent pour faire sa première communion.

Mlle de Beaulieu, ce n'est pas son vrai nom, 17 ans, on la croit fille naturelle de M. Dangers, fermier général, et on dit que sa mère est une religieuse de province. Elle est petite mais bien formée, d'une figure élégante, beaux cheveux bruns, des yeux pleins de feu ; belles dents et belle peau. Elle a de l'esprit comme un lutin. On lui trouve un défaut, c'est d'avoir le pied un peu grand. Le sieur Maugis paie sa pension... Il dit qu'elle est sa filleule. On voudrait bien qu'elle se fît religieuse, mais elle n'entend pas du tout cette antienne. »...

Je dois sauter, faute de place, la rubrique « Religieuses étrangères et pensionnaires » pour en arriver à la suivante :

« Religieuses de Longchamp ayant des intrigues.

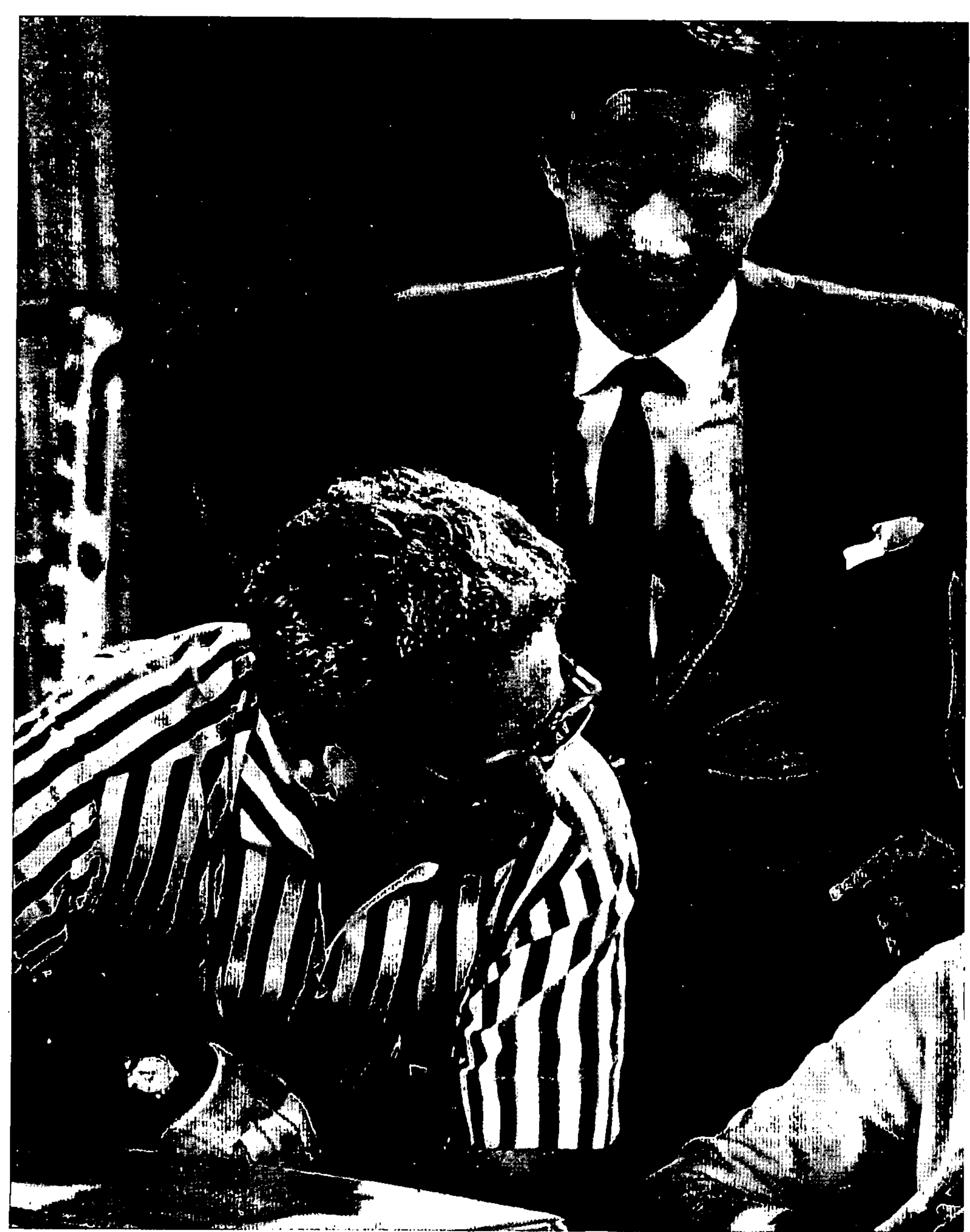
Mmes de Bedelles, deux sœurs, 40 et 45 ans. Elles ont, dit-on, continuellement à leurs trousses des jeunes gens. On raconte de l'aînée un fait assez plaisant. Elle a pour amant le nommé Julien, maçon, demeurant à Suresnes. Son prédécesseur immédiat était le sieur Signi, ami de Julien, il désirait ardemment de pouvoir pénétrer au couvent ; pour y parvenir, ils imaginèrent le stratagème qui suit. Signi se travestit sous la forme d'un ours et se fit museler ; Julien, déguisé en bateleur, tenant son ours avec une chaîne de fer, se présenta à la porte de l'abbaye et proposa de faire voir à ces dames son animal, recommandable par sa douceur et par ses tours d'adresse. La curiosité se trouva excitée ; on fait entrer dans le couvent l'ours et son maître, on le conduit au réfectoire. C'est dans ce lieu que l'ours déploya son savoir et ses tours. La communauté en fut charmée. Julien vanta alors la douceur de l'animal ; Mme Bedelles l'aînée aussitôt le caressa, se saisit de la chaîne et se hasarda de le promener par la maison et dans les dortoirs, si bien qu'enfin elle le fit entrer dans son appartement pour lui donner des bonbons... Mme Bedelles cadette a dit-on pour amant un des commis des bureaux de M. le Duc de Choiseul. »

Tout ce que dit ce petit livre est vrai, conclut l'auteur, nous en avons trouvé aux Archives la confirmation. Les religieuses citées, les pensionnaires nommées ont vraiment vécues à l'abbaye. L'une des premières, Mlle Bertaut, fut même Abbesse de 1780 à 1786. — M. D.

* * * * * * * * * * * *

Le rôle de sa vie

Retour de Preminger à l'interprétation. Après avoir refusé à son vieil ami Huston de jouer dans « La Bible », Preminger accepte d'être dans la nouvelle série de la Fox « Batman » le diabolique Mr. Freeze contre lequel luttent l'homme volant et son complice Robin.



SAMUEL FULLER, JAMES SHIGETA, VICTORIA SHAW ET GLENN CORBETT : TOURNAGE DE « THE CRIMSON KIMONO ».



Projets politiques

par Samuel Fuller

En attendant le numéro spécial que nous ne saurions tarder de consacrer au plus important (avec Elia Kazan et Orson Welles) des cinéastes américains de la troisième génération, voici comment Samuel Fuller (se) raconte ses « prochains » films. Bien entendu, ces films n'existent qu'à l'état de projets. Mais, qu'ils soient ou non réalisés, que Fuller déjà n'y songe plus ou qu'il ne parvienne jamais à les « monter », leur audace, leur intelligence, leur beauté les font se suffire à eux-mêmes et prouvent, s'il en est encore besoin, que le cinéma américain n'a pas fini de nous surprendre.

Un homme qui joue deux rôles à la fois, c'est, bien sûr, un sujet intéressant. Mais on pourrait imaginer le contraire de ce qui est montré d'habitude... Par exemple, un homme, un gangster, assez patient pour se fixer un programme à longue échéance, disons dix ou quinze ans. Pendant toute cette période, il est honnête, il poursuit sa carrière politique, il devient même peut-être chef de la police, il se marie, il a des enfants, il est respecté. Et soudain, il appelle deux ou trois de ses vieux amis gangsters et il leur dit : « Maintenant, allons-y, la ville nous appartient ! » Si ces situations me plaisent, je crois que c'est tout simplement parce que ce sont les meilleures quand on veut passionner le public : une histoire où, en plein milieu du film, le personnage central change complètement de personnalité, est une très bonne histoire, voilà tout.

Je crois qu'un homme qui viole ses lois, les règles qu'il a acceptées, constitue — du seul point de vue du metteur en scène — l'une des situations dramatiques les plus fortes qui soient. Si je l'aime plus qu'une autre, c'est parce qu'elle me permet de résoudre ces problèmes en scènes très violentes, ou au moins très dramatiques. En principe, tout le monde colle à ce moment-là de longues scènes de dialogues. Moi, je n'aime pas tellement les longs dialogues : nous sommes au cinéma, pas au théâtre. Cela ne veut pas dire qu'au cinéma tout doit toujours bouger : il n'est pas nécessaire que la caméra bouge ou que les personnages bougent, ce qui compte, c'est que l'émotion du spectateur bouge. C'est ça l'« emotion picture ». Si, par exemple, on raconte l'histoire d'un prêtre ou d'une nonne, cela peut donner la même situation. Vous savez qu'ils ont des règles très strictes : si l'un d'eux viole ces règles, c'est dramatique. Et nous avons été élevés de telle sorte que nous

trouvons cela vraiment dramatique. Moi, je pense que ce n'est pas valable seulement pour la religion : un homme qui viole ses propres lois, c'est pour moi très dramatique. Peu importe dans quel milieu ou dans quelle histoire.
J'ai un projet dans ce sens. Cela s'appelle « The Charge Of San Juan Hill ». C'est l'histoire d'un homme qui se sert de la guerre pour devenir Président des Etats-Unis ! Vous voyez que c'est un sujet assez brûlant... Cela se passe pendant la guerre hispano-américaine. Je précise que mon héros n'est pas Theodore Roosevelt, qui fit cette guerre et devint Président. Je connais bien la vie de Theodore Roosevelt et j'en ai fait un des personnages importants de mon histoire. Il y aura aussi le général Pershing, vous savez, celui de la Première Guerre mondiale... On verra aussi Stephen Crane qui, à l'époque, était journaliste et rendait compte de la guerre pour un journal. Mais mon personnage central est bien différent : c'est un politicien, il n'est ni démocrate, ni républicain, il est indépendant. C'est surtout un idéaliste forcené, un rêveur. Mais il n'a pas un sou et il veut se faire élire maire de New York... Il essaie de se faire élire mais il se rend vite compte que ce n'est pas tellement important d'être le maire de New York, alors qu'il y a une guerre, une guerre entre les Etats-Unis et l'Espagne à propos de Cuba. Il se dit donc que s'il peut revenir de la guerre en héros, toutes les routes lui seront ouvertes et, peut-être, celle de la Maison Blanche... Il a un ami qui est journaliste, comme lui idéaliste... Cet ami croit en lui, en son futur. Alors mon héros lui dit : « Nous allons nous engager comme simples soldats dans l'infanterie et tous les actes héroïques que je ferai, tu les feras connaître, par la presse, grâce à tes talents d'écrivain, et, quand je reviendrai de la guerre, je serai Président des Etats-Unis : chaque balle m'apportera un vote (« every bullet gives me a ballot »). C'est ainsi qu'il s'engage. Très vite il se trouve au cœur de plusieurs grandes opérations, il s'y fait remarquer et il devient effectivement un héros. Mais, pendant ce temps, il commence à réfléchir et à changer d'avis. Il réalise qu'il n'a pas le droit d'utiliser le sang pour acquérir des votes, de se servir des morts, des blessés, des corps déchiquetés, des enfants mourant de faim, à seule fin de réussir sa carrière de politicien. C'est ce que je disais : quand on peut avoir une histoire où le personnage change complètement au cours du film, c'est une situation dramatique très forte...
Le héros est donc dégoûté, tout son plan lui fait horreur et il voudrait l'abandonner, le renier complètement. Mais ce n'est pas aussi simple : son ami le journaliste qui trouvait le plan malhonnête au début, a lui aussi changé d'avis, il s'est rendu compte que l'autre est réellement un homme de valeur, il a misé de l'argent sur sa carrière...

Peter Breck et les nymphomanes : « Shock Corridor ».





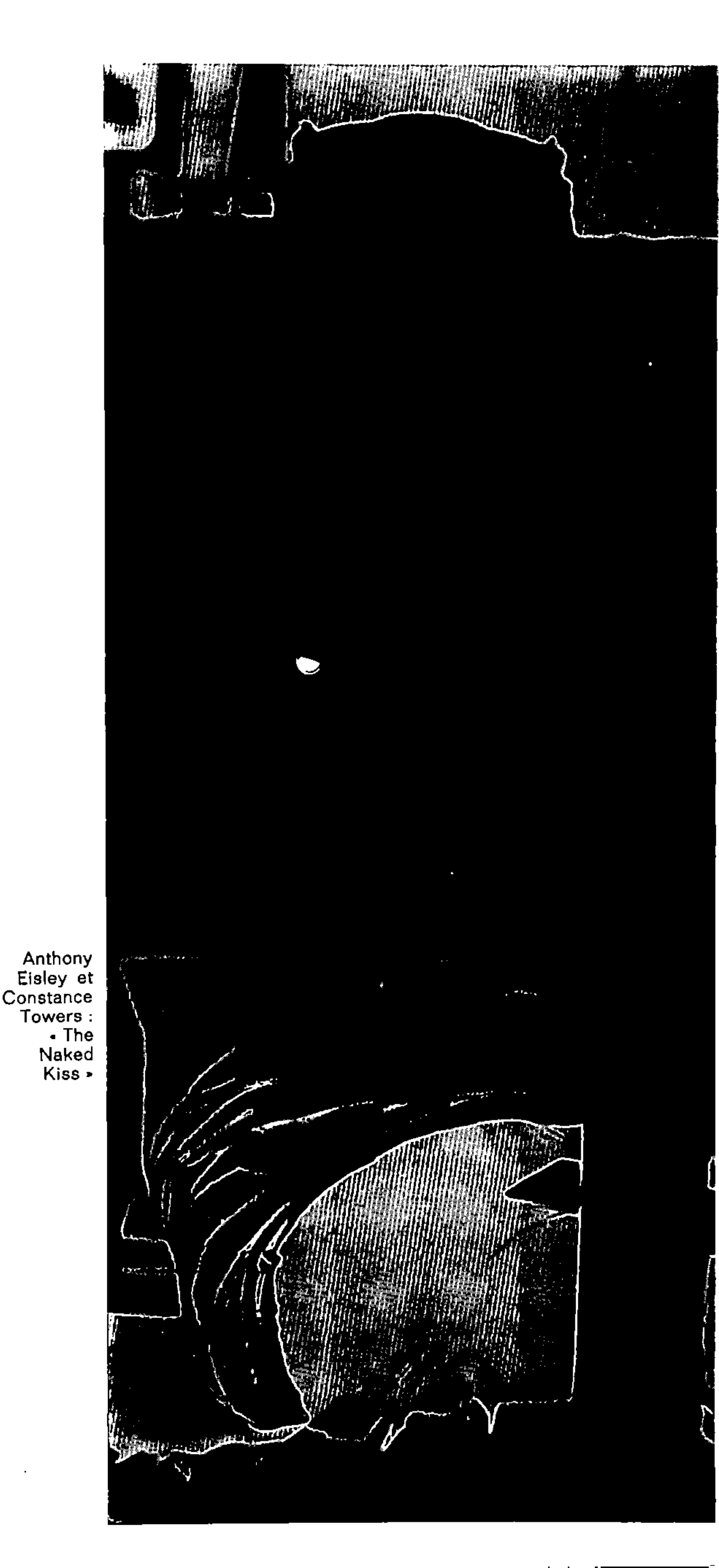


« Merrill's Marauders »

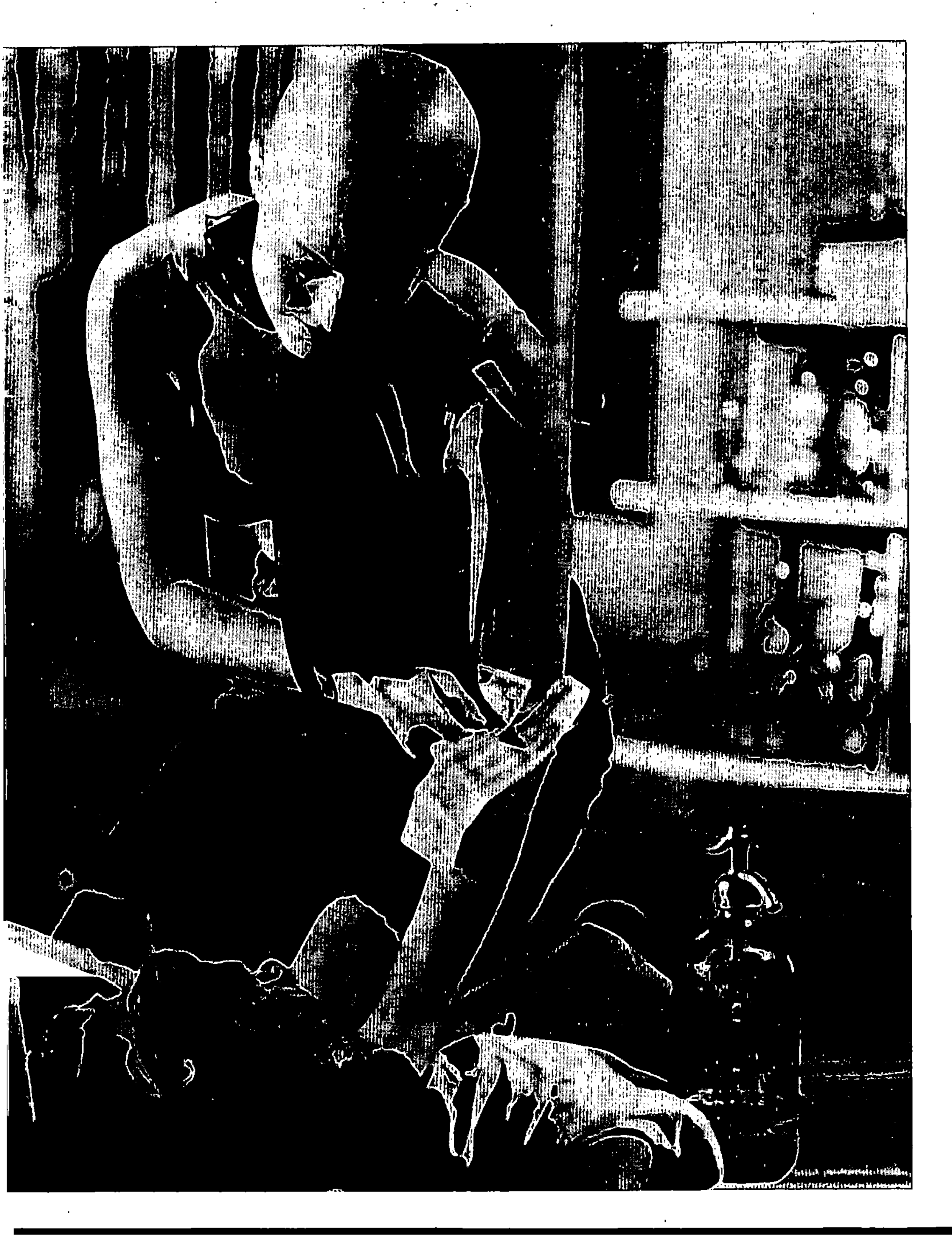
Lorsque le héros veut se retirer, l'autre devient très dur et veut l'en empêcher. Ils en viennent même à se battre. Vous voyez où j'en suis : un conflit à l'intérieur de chaque personnage et un conflit entre eux deux ! Le politicien décide de ne plus rien faire pour l'héroïsme, pour la presse. Mais le journaliste continue d'envoyer des articles très élogieux. C'est alors que se situe l'épisode culminant du film qui est justement la charge de San Juan Hill. Ce n'est pas que je tienne à cette charge particulière, mais c'est parce que je pense que dans la vie de tout homme, il y a une charge de San Juan Hill... Un moment où il faut se décider, savoir si l'on va à droite ou à gauche. Mon politicien conduit donc cette charge avec le seul but de mettre un terme le plus vite possible à cette guerre que, maintenant, il déteste. Il mène la charge merveilleusement... Sur une colline voisine, Théodore Roosevelt et tous les généraux observent le combat. Lorsque la bataille est finie, ils vont demander le nom du héros qui a conduit cette charge et décidé ainsi de la victoire. Le journaliste et le politicien sont là, côte à côte, et dans le regard du politicien, il y a une sorte d'appel au secours vers le journaliste, quelque chose comme : « Par pitié, ne me fais pas ça à moi ! » Alors le journaliste désigne un autre soldat en disant : « Voilà l'homme qui a conduit la charge de San Juan Hill !... » Par ailleurs, il y aura dans ce film des choses très nouvelles que beaucoup ignorent sur la guerre hispano-américaine : je crois que mon point de vue est historiquement très neuf et très exact.

Mais j'ai un autre projet qui s'appelle « Escape From Hell » Là, mon héros est un fermier américain d'une cinquantaine d'années, illettré, ignorant, mesquin, minable. Il fait partie du Ku Klux Klan, de la John Birch Society, comme tous ceux de son espèce... Il a un fils, d'une vingtaine d'années, qui est allé combattre au Vietnam, en 1964. Ce fils est porté blessé et disparu. Mais on sait qu'il est vivant, quelque part. Personne ne peut aider le père qui veut retrouver son fils, pas même le gouvernement... Or, il n'a qu'une chose au monde à laquelle il tienne, et c'est son fils ! Alors, il vend son tracteur, ses chevaux, il emprunte de l'argent, il va à Washington et, de là, il s'envole pour Saïgon. Là-bas, il parle aux officiers vietnamiens, mais personne ne peut le renseigner. Ce qui m'intéresse alors, c'est de montrer cet homme, sans imagination, sans grande intelligence, parlant à peine sa propre langue, avec seulement un grand amour pour son fils, faisant son chemin pour parvenir jusqu'à celui-ci. Il passe à travers la jungle, il traverse les combats, il croise des guérilleros, il réussit à se faire comprendre, à se faire guider. Il y aura là beaucoup d'action : le film d'ailleurs sera pour trois quarts action et pour un quart dialogues... Finalement, ignorant des règlements et des lois, il franchit le dix-septième parallèle, ce qui est contraire aux règlements de l'O.N.U., et il se retrouve en face d'un camp communiste très important. Mais pour lui le problème est de se faire capturer et conduire dans ce camp, car il sait que son fils s'y trouve. C'est une chose qu'on n'a jamais montrée au cinéma : comment se faire faire prisonnier et non pas tuer. C'est très difficile. Mais notre homme a fait la Seconde Guerre mondiale et il réussit à se faire prendre et mener au camp... Là, il apprend que son fils s'est converti à la doctrine communiste et qu'il est même un des plus doués parmi les jeunes Américains qui, comme lui, se sont convertis et, comme lui, se trouvent dans ce camp pour apprendre. Le fils est un de ceux qu'on va envoyer à Pékin pour y apprendre encore plus, c'est-à-dire : plus de propagande... Le commandant du camp est un homosexuel, il soigne particulièrement l'éducation de ces jeunes Américains de dix-huit à vingt ans... Enfin, le père et le fils se retrouvent. Le père est ravi, c'est le plus beau jour de sa vie, le fils est ravi aussi. Mais le père ne comprend plus quand son fils lui déclare qu'il ne tient pas à revenir aux Etats-Unis ! Le fils lui dit : « Donne-moi une seule bonne raison et je te suis ! » Le père ne trouve rien. Le fils lui dit : « Qu'est-ce qu'il y a là-bas que je n'aie ici, quelles promesses y fait-on qu'on ne tienne ici, que puis-je désirer qu'il n'y ait ici ? » Et ainsi, il fait subir à son père les pires insultes, il lui reproche de ne lui avoir appris que la haine, de l'avoir poussé au mal. Maintenant, les rôles sont inversés, c'est le fils qui éduque le père. Il va même jusqu'à lui choisir une prostituée chinoise... Alors, et c'est là le centre de mon film, le père doit s'éduquer tout seul, apprendre lui-même ce qu'il n'a jamais su enseigner à son fils ! Le père vit dans une sorte d'enfer, mais au moins il réalise que c'est un enfer, il comprend qu'il faut d'abord qu'il trouve en lui des raisons de rentrer aux Etats-Unis. Il cherche longtemps, mais lorsqu'il les a trouvées, il est enfin honnête avec lui-même. Il s'est convaincu lui-même, et ensuite, il convainc son fils ! Maintenant qu'ils sont d'accord pour fuir, ils comprennent qu'il n'y a qu'un moyen de le faire ; seul, le commandant a la clé du camp. Justement, le commandant a invité le fils un soir, il y a de la lumière tamisée, de la musique, de l'alcool, bref un rendez-vous ! Le fils y va, le commandant s'approche, l'enlace, et à ce moment le fils le tue. Ou plutôt, il le blesse. Il prend la clé et s'enfuit avec son père. Le commandant, dès qu'il reprend connaissance, fait tout pour retrouver le fils. Il se moque du père, mais il sait que le fils connaît les noms de cinquante femmes blanches travaillant dans des Ambassades occidentales pour le compte du gouvernement de Pékin ! C'est alors que commence une poursuite monstre : le père qui a fait la Seconde Guerre mondiale sait se battre, mais le fils qui fut capturé dès son parachutage et n'eut ainsi

jamais l'occasion de se battre connaît de son côté la mentalité des communistes. Chacun d'eux fuit ainsi son propre enfer et ils trouvent dans leur fuite commune une entente, une complicité véritables qu'ils n'avaient jamais connues avant. Finalement, ils réussissent...
Je suis aussi en train de terminer mon livre : « The Big Red One ». Il n'y aura que cinq hommes, sept femmes, sept campagnes et sept pays ! Les hommes n'ont pas de nom, ce sont des symboles, ils ne meurent pas : il y a un soldat, un lieutenant, un caporal, un sergent et un capitaine...
Lorsque le livre sera fini, j'en ferai peut-être un film : je pense que pour une fois la guerre sera vue différemment. J'ai vu beaucoup de films de guerre. J'en aime beaucoup. Mais il y a une chose que je ne peux jamais tolérer : ce sont les films à message. Des messages du genre : « La guerre ce n'est pas beau ! » ou : « La guerre est absurde ! », etc. Ce qui est parfaitement ridicule. Cela revient à considérer comme un message ce qui n'est qu'une réaction naturelle : si vous amenez un enfant chez le dentiste, qu'on l'assoie sur la chaise et que le dentiste prépare la roulette, l'enfant pleurera et criera qu'il n'aime pas ça. Ce qui est normal. Il est plus intéressant de faire un film fondé sur les émotions, non sur ce genre de message. Par exemple, dans mon livre, il y a un personnage qui est obsédé parce qu'il ne peut retrouver le sentiment qu'il eut quand il tua pour la première fois un homme en Afrique du Nord... Il essaie de s'en débarrasser, mais c'est comme une ombre qui plane sur lui, le sentiment qu'au moment où l'on tue, on est conscient de faire le mal... Tout le livre est fondé sur cette recherche, alors qu'on ne peut trouver la réponse dans le cadre de la guerre !
Dans ce livre, on assistera aussi à la naissance véritable du maquis. J'ai vu beaucoup de films où l'on « rejoignait le maquis » : ça avait l'air facile. Seulement, j'ai passé quatre mois avec eux, tout au début, à Mayenne : je les ai vus vivre, se battre, j'en ai vu s'éclipser vers Paris puis revenir, etc. Ce n'était pas vraiment la guerre, je veux dire qu'il n'y avait pas de combats encore, mais c'était passionnant de les voir vivre. Parfois très drôle aussi : je me rappelle qu'une fois, on leur livra des fusils anglais. Mais il fallait attendre quelques jours pour les munitions. Elles furent donc parachutées peu après : ils se ruèrent dessus. Quand ils les essayèrent, ils se rendirent compte qu'elles ne correspondaient pas aux armes ! C'était dans une grange immense, il fallait voir la tête qu'ils faisaient, tous ces Français !
J'en ris maintenant mais c'était alors une vraie catastrophe : ils n'avaient jamais eu autant d'armes, autant de munitions et ils ne pouvaient pas tirer une seule balle. Il y avait plein d'Allemands aux alentours ! Ils se disputèrent, ils se battirent même. Il y avait comme ça plein de petits événements plutôt étranges et



Anthony Eisley et Constance Towers : « The Naked Kiss »



imprévus, des petits problèmes à résoudre dont ils n'auraient jamais eu idée en temps de paix. Pour certains, c'était vraiment un nouveau monde ! C'est ce que j'aimerais montrer dans mon livre... Il y avait aussi une jeune fille française qui travaillait pour le maquis. C'était une artiste. Elle allait toutes les nuits, avec seulement quelques camarades, sous un pont que l'ennemi devait traverser et elle dessinait les supports, les piliers de bois qui soutenaient le pont. Au risque de sa vie. Et quand elle rapportait ses dessins, les ingénieurs de la Résistance pouvaient, en les étudiant, savoir si, par exemple, des tanks allemands pouvaient le franchir, et ainsi se préparer à le miner ou non. Elle parlait un peu anglais. Elle m'apprit qu'elle habitait à Montmartre. Ce n'était pas une beatnik, mais une artiste très sérieuse, dont le talent nous était alors d'un grand secours. Elle eut une mort affreuse : elle resta bloquée dans un tank qui avait été touché et qui avait pris feu. Je me rappellerai toujours trois de ses camarades qui essayèrent de la sortir du tank, désespérément, et qui se firent tuer ainsi... Son histoire, son personnage, je les ai utilisés un peu dans mon livre... J'ai une scène merveilleuse entre elle et un soldat allemand ivre. Il l'a battue, il l'a déshabillée et elle s'enfuit, presque nue, dans la forêt... Il pleut et le type la poursuit. Il fait nuit. Tout à coup, elle se trouve devant une grande pancarte « Achtung, Minen ! ». Mais elle continue quand même à courir dans le champ miné avec le type à ses trousses... Mais il y aura aussi, par exemple, trois chapitres consacrés aux trois invasions amphibies : celle d'Afrique du Nord, celle de Sicile et celle de Normandie : je veux montrer à quel point elles étaient différentes les unes des autres et aussi comment ça a été un drôle d'apprentissage pour les soldats de se battre sur des plages !.. Puis je montre l'invasion de la Belgique, de la France, de l'Allemagne, de la Tchécoslovaquie, etc. De telle manière qu'à la fin du livre, à travers dix pays différents, mes personnages ont eu un apprentissage complet dans cet art de tuer qu'est la guerre... Avec tout ce côté « ballet », les déplacements des hommes les uns par rapport aux autres, des tanks, etc. Vous vous mettez à la place de l'ennemi, essayant de prévoir ce qu'il va faire, mais en même temps, il se met à votre place... En guerre, vous ne vous dites pas : « Mon Dieu, que c'est terrible ». Vous espérez seulement que quand vous tirerez sur votre ennemi, personne ne verra que vous tirez... C'est ça que je voudrais montrer et qu'on ne voit jamais au cinéma... Ce qu'on voit, c'est toujours des gens qui, lorsqu'ils viennent de tuer, ont l'air ravi, très contents d'eux-mêmes : ça, c'est de la foutaise ! La guerre est une chose condamnable à cent pour cent, vouloir y mettre coûte que coûte des lois, des règles, comme si c'était un duel, est idiot... La guerre est vraiment une chose dont il est difficile de parler : nous sommes assis confortablement, nous buvons, nous prenons le soleil et nous parlons de la guerre, mais supposez qu'un obus nous tombe dessus... Alors vous oubliez tout ce que je vous ai dit sur la guerre et vous allez vous cacher n'importe où, au fond de la piscine par exemple. Et vous savez qui aura encore plus peur et qui sera encore plus caché ? Caché sous vous s'il le faut ? Moi !

Il y a quelques années, j'avais pensé faire un film sur le massacre de Custer en prenant trois points de vue différents, celui de deux soldats et celui d'un cheval ! Mon point de vue était celui du cheval. J'avais écrit déjà pas mal de scènes, pas mauvaises d'ailleurs. C'est à ce moment qu'est sorti « Rashomon » aux Etats-Unis et j'ai abandonné mon projet... Et puis il était très dur de savoir ce qui s'était réellement passé, il y eut peu de témoins et aucun rapport. Ce n'est pas comme si je voulais filmer la bataille de Waterloo : c'est extraordinaire le nombre de documents que l'on a sur les guerres napoléoniennes : il y avait des témoins partout, des gens qui écrivaient ce qu'ils voyaient... J'ai été plusieurs fois en Belgique, là où la bataille eut lieu. C'est un sujet que j'adorerais faire. Mais quand j'en aurai fini avec « The Big Red One », je crois que je laisserai la guerre de côté pour longtemps. Je pense plutôt faire une histoire toute simple, une histoire d'amour : un garçon rencontre une fille dans un supermarché, il l'emmène chez lui, il veut coucher avec elle mais elle refuse. Il insiste et elle accepte : alors tout le monde dira : « C'est une œuvre d'art ! » Ça ne fait rien. Je ne vous raconterai pas l'histoire, ce serait trop long. Sachez seulement qu'il y a cette fille qui aime un homme et cet homme est en train de devenir fou, de jour en jour. Et elle essaie de le sauver, de le ramener à la vie normale. Lui est un ancien matador retiré. Vers la fin, il devient réellement fou et tout le monde conseille à la fille de l'abandonner. Mais elle, elle l'aime et elle veut tenter de le sauver jusqu'au bout. A la fin, ils sont dans un appartement et lui croit qu'elle est un taureau ! Et il veut la tuer ! Ce que je veux faire, c'est superposer les images de taureau et de la fille, les faire se suivre très rapidement. Je tournerai avec un véritable taureau sur le plateau! On n'a jamais vu ça au cinéma ! Ce que les techniciens vont avoir peur ! On verra donc le type toréer la fille comme si c'était un vrai taureau : il lui plantera des banderilles! Et je veux faire un montage très rapide : la fille, le taureau, la fille, le taureau, etc. Jusqu'au moment où il la met à mort ! Mais il me faut une fille vraiment très belle et très bonne actrice...

J'ai beaucoup d'idées de films que j'aimerais tourner en Europe, l'un à Paris qui s'appellerait « Pigalle », un autre en Sicile qui s'appellerait « Angelo », une petite histoire très simple, sans combat ni violence, entièrement faite sur l'étude des caractères... J'aimerais faire quatre ou cinq films comme ça, très bon marché, des petits films comme on nous dit qu'on les fait en Europe... Cela, c'est mon rêve. Par exemple, je pourrais enfin tourner mon Balzac ! J'en meurs d'envie. Mais je me demande vraiment qui pourrait bien jouer Balzac... Et puis il n'y a pas que Balzac ! Vous avez en France Arthur Rimbaud, l'auteur du « Bateau ivre », de la « Saison en enfer » ! Quelle vie extraordinaire il a eue ! Ces voyages... Toute cette légende... Pourquoi personne n'a pensé faire un film de cette vie, en France ?... Pourquoi ne fait-on jamais de films sur la vie des grands artistes ? Moi, je trouve ça passionnant : à part mon Balzac, j'aimerais par-dessus tout raconter la vie de Beethoven ! C'est un de mes rêves les plus chers... Une autre vie extraordinaire, c'est celle de Proust, mais vous ne pouvez pas demander aux gens de s'asseoir pour contempler la vie de quelqu'un qui a passé sa vie dans son lit !... Je n'arrive pas à comprendre comment ça n'intéresse personne en France. Par exemple la carrière de journaliste de Balzac, toutes ces luttes qu'il a livrées pour rien, tous ces échecs, cet acharnement... Quel merveilleux sujet !... Il y a aussi les musiciens. J'aimerais par exemple raconter la vie de Liszt, mais ma conception du personnage surprendrait probablement. Au lieu d'un acteur jeune et romantique comme Bogarde, je prendrais quelqu'un — vous allez rire ! — du genre Burt Lancaster ! Et quand il irait dans un « bistrot » et qu'il y aurait une bagarre, il en serait ! Et puis il faudrait montrer sa vie amoureuse, c'était un véritable Don Juan. Il y a une version de sa mort qui n'est peut-être pas exacte mais que j'aime beaucoup : il a cédé sa place — qui était large et confortable (dans un compartiment de train) — à un couple qu'il avait surpris pour qu'il ait plus de place pour faire l'amour. Il faisait froid, il était vieux. Il a attrapé une pneumonie et en est mort! Vrai ou faux, j'aime croire que c'est arrivé.

Pour en revenir au projet que je suis en train d'écrire en ce moment, cette histoire de chantage international qui s'appellera peut-être « Pick Up Alley », il y a une scène que j'aime beaucoup parce qu'elle se passe dans un restaurant que j'aime aussi beaucoup : la Tour d'Argent. Il y a là un homme en train de siroter tranquillement son brandy, il attend onze heures car il sait qu'à ce moment une personne qui lui est inconnue sera demandée au téléphone, il devra se mettre en rapport avec cette personne... Vous voyez, c'est une situation très simple. Mais moi, en l'écrivant, je me suis mis à faire ma propre description enthousiaste de la Tour d'Argent et je me suis retrouvé avec plusieurs pages inutiles que j'ai déchirées et que j'ai remplacées par une simple mention : intérieur Tour d'Argent ! Le vin, les femmes et l'art, voilà la vérité. Si on les suit, on ne peut pas se tromper ! — Samuel FULLER. (Propos recueillis au magnétophone par Serge Daney et Jean-Louis Noames.)



CLIFF ROBERTSON ET DOLORES DORN . « UNDERWORLD U.S.A. ».





La fin du voyage

par André Téchiné

« Ce matin, au réveil, j'ai vu ces flots de lumière, j'ai vu le printemps, mon cœur s'est rempli de joie et du désir passionné de revenir dans ma ville natale. » Tchékhov.

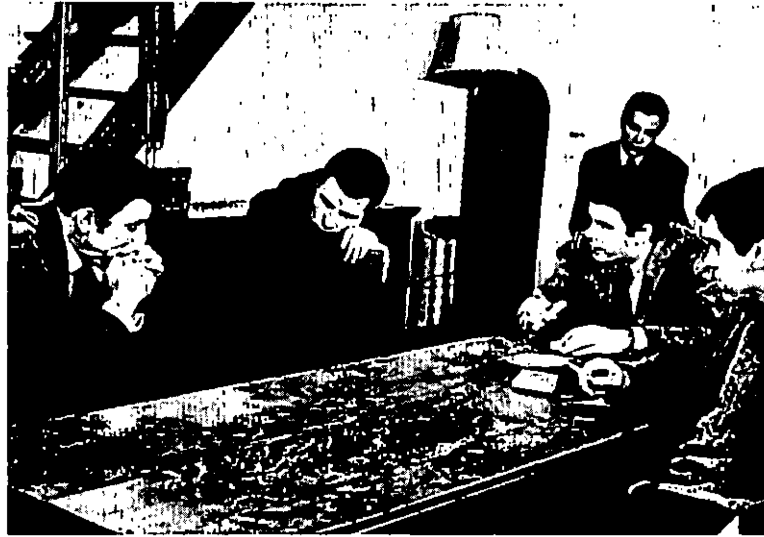
Plus avance l'œuvre de Resnais et plus nous revoyons les films précédents sous un nouvel éclairage. Non pas un éclairage franc qui nous aiderait à mieux percevoir l'ensemble ou le détail mais un éclairage de plus en plus suspect, de plus en plus indécis, l'enveloppant plus profondément encore dans une zone de contestation et de faux-fuyants. Chaque nouveau film défriche un terrain, découvre une voie que le film suivant n'exploite pas, semble laisser de côté provisoirement ou définitivement. A peine sortis des déambulations hivernales et nocturnes des naufragés de « Muriel », nous entrons avec difficulté et maladresse dans le rêve nostalgique d'un commis voyageur de la Révolution d'Espagne.

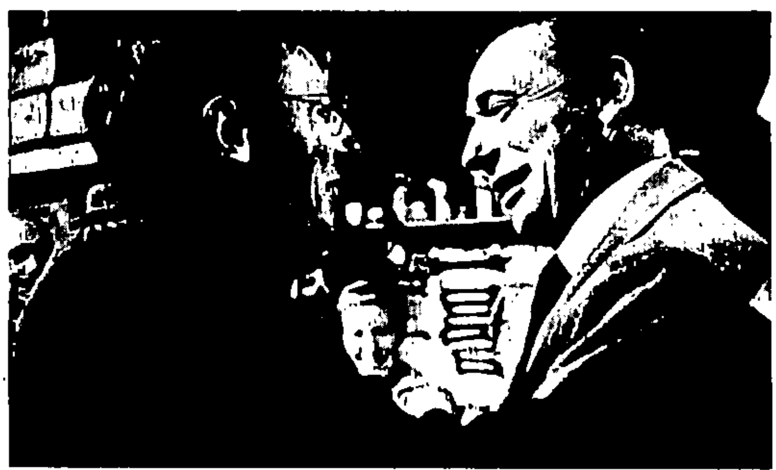
Avec une voix inconnue on y parle du Sud et de la bonne étoile tandis que passent furtivement au détour de rues ensoleillées les fragiles silhouettes de quelques jeunes filles anonymes. Sans doute Resnais change-t-il d'auteurs et de collaborateurs pour mieux protéger son univers propre et pour mieux l'entrevoir lui-même. Pourtant, de « Muriel » à « La guerre est finie », en changeant de saison et de couleur, la recherche reste la même : elle est une sorte d'expérience picturale, effort pour saisir le goût d'un fruit en le figurant, l'odeur d'une herbe en la traçant. Les objets peuvent se succéder. La quête subsiste. Il y a chez Resnais un besoin d'exactitude et de renouvellement qui caractérise le portraitiste ou le paysagiste fidèle et respectueux. Avant de filmer, Resnais se renseigne. Mais les renseignements qu'il récolte ne le conduisent à aucun documentaire, ne débouchent sur aucun naturalisme. Les bandes d'actualités insérées dans « Hiroshima mon amour » et dans « Muriel », les faux papiers et autres accessoires minutieux de « La guerre est finie » ne font qu'égarer le spectateur en lui faisant entrevoir d'autres possibles, de nouvelles lignes contradictoires, reculant indéfiniment les limites d'une ville qu'on aurait pu croire fermée, d'un monde qu'on aurait pu croire clos, d'un personnage qu'on aurait pu croire sincère. Aucun arrêt n'est fixé, tout est toujours remis. Sans doute parce que la mythologie de Resnais comporte toutes les figures du « transit », du « passage », du voyage aux brèves escales, sans aucun sacrifice au folklore ou à la couleur locale, puisque l'accumulation des détails, des objets fonctionnels ou décoratifs, précise moins les pistes qu'elle ne les brouille. Sans doute aussi parce qu'une telle mythologie entremêlant vrais et faux pays récupère ses propres mensonges. Marienbad n'est-il pas aussi scrupuleusement décrit, voire « énuméré » qu'Hiroshima ou Boulogne ? Et comment le Dickson de demain pourrait-il être plus imaginaire que le Diégo d'aujourd'hui ?

La géographie resnaisienne stimule les grands voyages et fonde l'œuvre entière. Au début il existe deux points isolés, tels Hiroshima et Nevers, Marienbad et Le Reste, Boulogne et l'Algérie, Paris et l'Espagne. Chaque film raconte la distance qui unit et sépare ces lieux. Les derniers plans sont seuls décisifs : on quitte Hiroshima à l'aube, Marienbad à minuit, Boulogne au crépuscule et Paris en pleine lumière. Toutes les forces se rassemblaient purement et simplement pour préparer de tels irrémédiables départs. Mais ce sont là moins des randonnées ou des villégiatures que des abandons, des fuites provoquées par le désir (l'Espagne, Le Reste) ou l'obsession (Nevers, l'Algérie) d'une autre région, d'une autre planète vers laquelle tendaient les personnages avec la même impuissance que les héros des légendes celtes ou tchéckhoviennes. Ce lamento de l'exil qui rassemble les voix de Montand et Thulin dans l'espérance folle d'une terre promise :

« Je sens mes forces et ma jeunesse me quitter goutte à goutte, seul un







rêve grandit et se précise en moi ! quitter tout et partir. Et je te parle, je te parle toute la sainte journée... supporter ce climat à chaque instant il peut tomber de la neige et encore ces conversations par-dessus le marché je n'irai plus dans cette maison, je ne peux pas, des oiseaux migrateurs, des cygnes ou des canards mes chers, mes bienheureux. » (Tchékhov). Et l'urgence pour Diégo de sortir du « cachot » faustien en délivrant Eurydice, ferveur qui lui fait se dire (car la parole du film est la parole qu'il adresse à lui-même) : « C'est ici qu'elle habite, derrière cette muraille humide et son crime fut une douce illusion. Ton irrésolution hâte sa mort » (Goethe). La seule nécessité qui préside aux moindres élans demeure celle, enracinée et aveugle, de la persuasion, du besoin ultime de faire croire, de convaincre, quand on a cessé de croire et pour éviter le silence. Une telle obstination charge les mots et les choses d'une égale puissance de crédibilité. Tout est déjà mystifié. Et cela donne au consentement final la tristesse d'un mouvement éperdu, sans arrêt possible. « La musique est si gaie, si encourageante et on a envie de vivre oh ! mon Dieu, on oubliera nos visages, nos voix, on ne saura plus combien nous étions, un peu de temps encore » (Tchékhov).

Mais ce ne sont là que vaines ardeurs et vains mouvements. Le ton que prend Resnais en narrant ses récits ressemble fort à celui de quelque personne remuant dans sa mémoire ou dans son imagination, transformant toutes choses, insistant à chaque instant sur le fait que tout ne fut que provisoire et sans conséquence. On l'entendrait bien dire de Diégo comme Henry James de ses personnages : « Il a parcouru le monde en tous sens, il avait toujours sa mauvaise étoile contre lui. C'est passionnant de l'entendre parler de sa mauvaise étoile. Tout lui a craqué entre les mains. Je crois qu'il a épousé une Européenne dans je ne sais quel pays. Elle n'a fait que passer dans sa vie ». Toujours cernés par la précarité des aventures qu'ils vivent ou rêvent de vivre, les personnages de Resnais, au lieu de se laisser aller à quelque dérive, tentent envers et contre tout obstacle d'échafauder, d'architecturer, de meubler. Il y a malgré la mouvance du terrain une continuelle volonté de construire. L'appartement de Seyrig est aussi menacé que celui de Thulin pour la seule raison que derrière les cloisons le monde entier s'étend et se propage, la Mer du Nord et les Pyrénées, l'Algérie et l'Espagne. Et sans doute faudrait-il pour les exilés, au lieu d'inventer de fausses vies, avoir la possibilité d'en créer une nouvelle où, comme au cinéma, l'espace s'accorderait enfin aux intimes désirs : « Si cette vie que nous avons n'était pour ainsi dire qu'un brouillon et l'autre une copie propre, je pense que chacun de nous tenterait alors de ne pas se répéter, ou tout au moins créerait une autre ambiance, un appartement comme le vôtre, par exemple, inondé de lumière, plein de fleurs ». (Tchékhov.)

Une telle nostalgie ne manque pas de donner aux gestes et aux faits une coloration proprement magique. Les promenades deviennent chassé-croisé, filature, enquête, accumulation de preuves, c'est-à-dire biais, déviations, masques supplémentaires. Resnais n'a encore jamais écrit son propre scénario et ses propres dialogues. Comme s'il éprouvait le besoin de dissimuler ses préoccupations profondes derrière les préoccupations apparentes des autres, comme s'il minait par en dessous tout un voyant réseau de significations, induisant forcément en erreur celui qui, séduit par la surface agressive, ignore les souterrains. Le monde de Resnais est fait d'arabesques subtiles et de pièges savants. A l'image des mythomanes qu'il filme, on ne sait s'il a trop d'identités ou s'il n'en possède aucune en propre. La guerre d'Espagne comme celle de Troie n'aura pas lieu puisque pour lui, « Rêve et Révolution commencent par la même lettre ». Les vo[illegible] sont toujours à recommencer.



MIDNIGHT . ORSON WELLES JOUE FALSTAFF, ROI D'OPERETTE



Welles au pouvoir

par Serge Daney

1. De Falstaff, Welles dit : « qu'il mène un combat perdu d'avance ». Et aussi : « Je ne crois pas qu'il cherche quelque chose. Il représente une valeur. Il est la bonté ». Que la force et le génie — unanimement reconnus — ne célèbrent que les causes désespérées ou les écroulements grandioses, qu'un homme comme Welles, exerçant sur ses proches un ascendant indéniable, n'incarne que les vaincus (certes disparaissant au cœur d'une impressionnante machinerie, mais pourtant usés par la vie, trahis par les leurs), il y a là quelque chose de très étonnant. Etrange malédiction qu'un homme trop fort ne puisse que bien « mal finir ». Et pourtant, de Kane à Falstaff, du faste à la nudité, d'un cadavre qu'on ne voit pas à un cercueil qu'on porte, c'est bien la même histoire, celle d'un homme qui use mal de son pouvoir.

Le cinéma a tendance à raconter comment tel personnage (et derrière lui, souvent, le cinéaste) a acquis tel pouvoir, celui de parler, d'agir, de se choisir, etc. Ce sont peut-être les plus beaux films (comme « Le Héros sacrilège », « Le Caporal épinglé » ou « Le Cœur d'une mère »), les « drôles de chemins » où les cinéastes promènent leurs personnages parce que le plus simple n'est pas toujours le plus naturel, parce qu'il y a des détours plus riches que les lignes droites, des échecs plus nobles que des victoires, etc. La conquête de son pouvoir (le viser, le mériter, l'arracher) est justement ce dont Welles parle le moins. Ce sont les sorcières qui font Macbeth et son intuition qui pousse Quinlan en avant. Les films de Welles commencent là où les autres finissent ; lorsque tout est gagné, il ne reste qu'à tout désapprendre, vers la mort, un jour Quinlan, aujourd'hui Falstaff.

2. L'œuvre de Welles, fidèle en cela à Shakespeare, est une réflexion sur l'idée même du Pouvoir, cette excessive liberté que nul ne saurait suivre sans y voir à la fin la dégradation et la dérision. Le pouvoir est un mal qui ne fait vivre que ceux qui ne l'ont pas encore. A eux les entreprises hardies, l'action efficace et renversante, les complots bien ourdis : hommes du futur, nés pour « piétiner les rois », à qui il est donné, une fois au moins dans leur vie, de faire basculer le monde. Les rois ont d'autres soucis ; leur victoire est automatiquement sans prestige, comme une répression, un rappel inutile du passé. L'échec est la seule aventure qui leur reste.

Le pouvoir absolu détruit le vrai pouvoir, le condamne à la futilité. « S'il y a un sens du réel, dit Musil, il doit aussi y avoir un sens du possible. » Et un peu plus loin : « Dieu lui-même préfère sans doute parler de sa création au potentiel. » Dans un pouvoir trop large, le possible ronge le réel, le condamne par avance : une action n'y est jamais plus nécessaire qu'une autre, le bien et le mal, interchangeables, sont également indifférents. Qui est maître du possible à vingt ans, tel le citoyen Kane, finit esclave de ses caprices, rendu graduellement à un pouvoir sans objet ni écho, à une activité arbitraire et folle, inutile et dispendieuse, qui ne l'engage jamais tout à fait, mais qui l'éloigne toujours plus des autres (comme la carrière d'une chanteuse sans voix ou les collections entassées à Xanadou). Qui peut le plus, fait le moins, ou agit en marge de son pouvoir. L'humour exige alors que d'une prodigieuse dépense d'énergie résulte une vie rigoureusement inutile.

De film en film, à mesure que l'œuvre avance, que Welles vieillit, le sentiment du dérisoire se fait plus fort, au point de devenir le sujet même du film (« Le Procès ») que Welles considère comme son meilleur. Partout, toujours, le pouvoir est en de mauvaises mains. Ceux qui le détiennent n'en savent pas assez (Othello qui croit Iago, Macbeth victime d'un jeu de mots) ou beaucoup trop (Arkadin, Quinlan, l'avocat Hastler), tous promis à agir en pure perte, par excès de naïveté, comme d'intelligence.

3. La vie de John Falstaff est un échec commercial. Peu avant de mourir, il remarque que son ami — le cacochyme mais prudent Robert Shallow — a mieux réussi et il se promet de cultiver son amitié. Seule, sa brusque mort que nul n'avait prévue, lui évite sans doute la dernière désillusion. Falstaff n'est pas né pour recevoir, mais pour donner — sans discernement ni espoir de retour — ou, s'il n'a rien, pour « se » donner (en spectacle). Welles appelle ce gaspillage la bonté de Falstaff (et ce dernier lui-même remarque : « Non seulement j'ai de l'esprit mais j'en donne aussi aux autres. » Ce qui est une bonne définition du génie). Que Falstaff — que Shakespeare avait voulu surtout ridicule — soit devenu, imaginé puis incarné par Orson Welles, un personnage émouvant, n'est pas très surprenant. Sa mort n'est pas la disparition — mystérieuse et légendaire — d'un Kane, mais l'événement terne et nu où il faut lire, bien que rien ne soit souligné, la fin d'un monde. « Si l'on s'amusait toute l'année, dit le jeune prince, s'amuser serait une corvée. » De quoi Falstaff est-il coupable ? Non pas tant d'avoir mal usé de son pouvoir, car il n'en a guère, étant un personnage de comédie, d'ailleurs sans réel courage ni autorité. Peut-être d'avoir usé sans mesure de la parole,

ce pouvoir parodique, d'en avoir fait un interminable cabotinage, inutile et fastidieux, où le talent, s'il y en a, s'affirme pour rien. Plus sûrement encore d'avoir survécu si longtemps à un gaspillage aussi scandaleux de son énergie (ses jeux de mots entre « waste » — la dépense — et « waist » — la panse). Et, ce qui est encore plus grave, victime plus que coupable, s'il fait aussi un mauvais usage de ses sentiments, lorsqu'il choisit pour ami celui-là même qui le trahira.

4. L'œuvre de Welles est singulièrement riche en abus de confiance (« The Lady from Shangaï ») ou en amitiés trahies (« Othello »). La complicité — étrange et scandaleuse — qui lie quelque temps Falstaff et le jeune prince rend de plus en plus évidente ce qu'elle passe sous silence : leur différence de nature. Mais il n'y aurait entre eux nulle fascination si chacun ne se sentait justement radicalement autre, symboles de deux mondes complémentaires et ennemis, comme pile et face d'une même pièce. D'un côté, Fastaff qui vit de son passé, de ce qu'il est déjà, dans l'entropie d'une liberté délibérément gâchée. De l'autre, le futur Henri V qui n'est rien encore, qui sera peut-être un grand roi s'il découvre ce juste rapport entre l'effort à fournir et le but à atteindre, l'austérité et la rigueur qui rendent le pouvoir utilisable. — Serge DANEY.

L'autre face

par Pierre Dubœuf

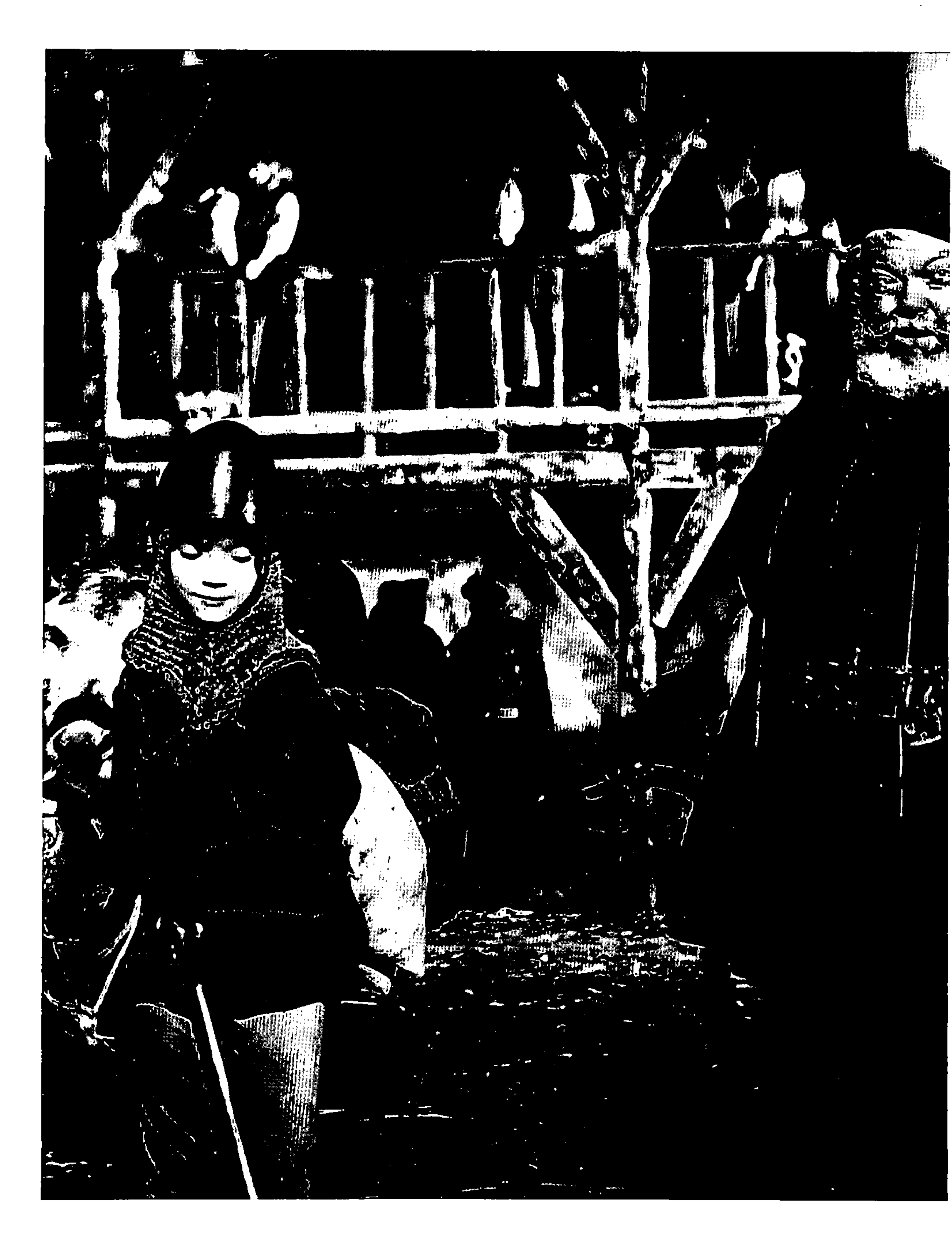
L'égocentrisme presque monstrueux des personnages que Welles a incarnés dans ses films passés ne séduisait que parce qu'il s'accompagnait d'un taux plus ou moins perceptible de vulnérabilité. Par delà l'affirmation de soi, quelques signes épars mais explicites trahissaient l'inquiétude et la faiblesse : certaine irritation dans le mouvement des sourcils, la tension parfois extrême du regard ou telle hésitation dans le comportement du personnage, lui donnaient une dimension pathétique et faisaient naître ce sentiment de fragilité que donne la force la plus instinctive. Une fois la faille, le point sensible aperçus, la séduction était aussi irrésistible que la répulsion première avait été forte.

Cette image morale que Welles s'est appliqué à retoucher de film en film, « Falstaff » nous en offre le reflet inverse. Non que le film témoigne d'un changement dans la démarche de Welles ou d'une orientation nouvelle de son art, mais plutôt parce qu'à travers le même mode d'investigation, il fait une sorte de découverte morale. La force primitive qui l'animait a perdu de son tranchant : c'est assez pour que les composantes de son portrait soient modifiées, non tant dans leurs natures



Orson Welles joue Falstaff chef débonnaire.







respectives que dans leur répartition. Autrefois, la force écrasait de sa présence obtuse les vertus sous-jacentes du personnage ; dévalorisée, ridiculisée aujourd'hui par l'âge, elle laisse mieux paraître ce qui était latent et à peine perceptible : la vulnérabilité et une certaine bonté, forme ultime que prend la force ou la faiblesse et qui décide de la tonalité affective du film.
Saluer dès lors dans « Falstaff » l'œuvre shakespearienne la plus accomplie de Welles, c'est ne pas l'envisager dans sa spécificité, dans cette position particulière que le film occupe par rapport à l'œuvre entière : sorte de rectificatif ou plutôt de complément au sens où l'on dit de deux couleurs qu'elles sont complémentaires, film marginal où les valeurs sont inversées comme pour expliciter le reste de l'œuvre en l'éclairant d'un jour nouveau. Car il y a loin de ce plan sombre d' « Othello » où le visage crispé de Welles émerge à la blancheur laiteuse et pure de « Falstaff », loin du front volontaire, impétueux de Kane ou d'Arkadin à la plénitude de traits et à l'abandon teinté de mélancolie de Jack Falstaff. Au change Welles a perdu de son agressivité visuelle et si une violente contreplongée reparait de temps à autre, c'est plutôt comme un rappel nostalgique du passé. Mais il se penche avec une inquiétude à la Rembrandt sur son propre visage et il n'est pas indifférent qu'il y trouve d'autres accords, accents moins brillants mais plus humains, qu'il substitue aux éclats du passé pour que l'image glaciale du vieux Kane, reflétée à l'infini dans les miroirs de Xanadou, s'efface devant celle d'un bouffon de roi, plus proche de la vie. — Pierre DUBŒUF.

Jack le Fataliste

par Jean-Louis Comolli

Orson Welles joue Sir John Falstaff ; à gauche, Béatrice Welles.

Mots. Comme le Jacques de Diderot, mais avec moins de candeur et d'insolence que lui, le Falstaff de Welles apparait d'abord tout entier livré à la rage du verbe, véritablement fou de mots, bâtissant ses rêves sur eux, mêlant mensonge et songe, assez confiant en leurs pouvoirs et assez sûr de leurs séductions pour leur laisser le soin de réparer ses gaffes et ses dérobades. C'est que ce Falstaff, en dépit de l'ampleur de sa taille et de la place qu'il occupe sur l'écran, est autant sinon davantage un être de vent que de chair. Son corps est lourd mais non son esprit, et il fallait que ce corps fût le plus possible encombrant, infirme, pesant, pour contrebalancer et mettre en valeur l'agilité de l'esprit, la fluidité et la plasticité du discours.
Il y a dans « Chimes at Midnight », comme deux ordres nettement distincts l'un de l'autre et qui se complètent, comme deux lignes qui se croisent, s'opposent et se poursuivent, la part des mots et la part des actes. D'un côté la lourdeur, l'embarras des corps, avec ou sans armures, dont la maladresse et la lenteur à se mouvoir en même temps que la force énorme sont accentuées encore par un parti pris de montage court, haché, tel souvent qu'il semble que Welles ait coupé dans l'image pour rendre plus saccadés, plus heurtés les gestes et les mouvements, et par le jeu de balançoire des plongées-contreplongées. La déjà fameuse séquence de la bataille mais aussi bien celle de l'embuscade, du bal dans la taverne ou les déambulations de Falstaff et du juge Shallow témoignent de ce souci de marquer à la fois la précipitation confuse et l'inertie des corps, leur résistance. C'est le premier espace du film, resserré, contraignant, solidement ancré de bornes, limité.
De l'autre côté la liberté traîtresse des paroles. Falstaff leur doit tout pouvoir, par elles il détourne la fureur du Prince, renverse l'évidence, corrige le vrai. C'est un sophiste obstiné, mettant à partie, comme les bouffons de Shakespeare, tout l'éventail des jeux de mots, astuces, calembours, pour avoir, par le rire ou la lassitude, raison de l'autre. Les mots sont ses armes, les pièges qu'il passe son temps à disposer autour de lui. Falstaff se donne en représentation avec le minimum de gestes et le maximum de mots.
Théâtre. Mais c'est à l'intérieur du film qu'il faut chercher le théâtre, et non dans le théâtre de Shakespeare qu'il faut chercher « Chimes at Midnight ». Cette taverne, avec ses tables longues et ses bancs, sa salle commune, la galerie qui court à l'étage et où viennent se pencher, pour dominer la scène, quelques curieuses peu vêtues, c'est une sorte de théâtre en rond où les acteurs ne sont pas loin des spectateurs quand ils ne sont pas l'un et l'autre à la fois. Autres lieux, autre scène qui fait pendant à la taverne, avec d'autres acteurs et d'autres spectateurs : la salle du trône, savamment étagée, éclairée de côté par des faisceaux lumineux qui pourraient être ceux des projecteurs. D'un côté la tragédie du pouvoir, de l'autre sa comédie.
Le parallélisme entre cour et bouge ne concerne pas seulement les décors et la disposition des lieux : le Roi trouve en Falstaff son double et son envers, le prince Henry a deux pères, le vulgaire et le noble, deux maîtres, celui de la fange et celui de l'hon-

neur. Partagé entre l'un et l'autre monde, entre ces deux tyrans qui se jalousent et se haïssent, il répète avec l'un ce qu'il joue à l'autre, d'autant plus fier dans la taverne qu'il est plus honteux au palais. De quel côté penche la nature ? Où la sincérité s'abrite-t-elle ? Falstaff, le Roi, le prince, tous trois sont également cabots, et souvent avec la même emphase, les mêmes maximes creuses, les mêmes promesses et les mêmes abjurations. Le Roi, le Bouffon et celui qui tient des deux s'opposent moins qu'ils ne se ressemblent. Dans cette étrange Trinité, chacun est plus ou moins bien acteur de lui-même et les différences ne sont que de métier et de talent. Tous trois rivalisent en orgueil comme en lâcheté, et cette rivalité les conduit à s'humilier l'un par l'autre et l'un face à l'autre. Tout se passe comme si Falstaff d'une part, le Roi d'autre part, chacun en face du prince qui est une image d'eux-mêmes, tenaient à échanger sans cesse leurs rôles avec le sien, ne se reconnaissant jamais assez en lui et tâchant de le décharger, pour s'en accabler eux-mêmes, de la part noble et de la part impure qu'il assume toutes deux aussi mal.

« Chimes at Midnight » n'est pas le chassé-croisé du vice et de la vertu qu'on peut croire d'abord. Falstaff n'est pas la bonté même au milieu de sa honte, ni le Roi la pureté au milieu de ses haines. L'un et l'autre sont le même mensonge, la même illusion, il n'y a ni rachat ni pitié. Elle couve en chaque film de Welles, cette hantise de l'humiliation. « Chimes at Midnight » est le film du masochisme.

Education. Entre Falstaff et Henry, les rapports sont de maître à élève. « Chimes at Midnight » est l'histoire d'une éducation, mais ce serait plutôt du côté de Faust et de celui des initiations démoniaques que du côté des romans d'apprentissage. Car ici encore les rôles s'intervertissent. Guide de débauche, souverain des orgies, Falstaff est pourtant plein de prudence avec son « élève ». N'en est-il pas plutôt le serviteur complaisant, et n'est-ce pas pour le satisfaire qu'il lui enseigne à s'avilir et s'avilit lui-même ? Il semble que l'élève se soit pris au jeu du maître et le batte sur son propre terrain. Les ruses d'Henry, ses machinations — préludes à d'autres complots — pour surprendre Falstaff en flagrant délit de mensonge, lui imposent de se prêter au rôle. Voici Falstaff objet. Il se laisse mener en tous sens, attentif en même temps à être coupable et à feindre l'innocence. Double masochisme, étrange satisfaction que de se livrer à l'autre en paraissant vouloir lui échapper. Ce duel pervers entre maître et esclave va plus loin encore dans la parodie.

A la séquence sublime de la mort du Roi, où pendant un instant Henry, tenant son père pour mort, s'est saisi de la couronne et triomphe déjà, avant que le Roi ressuscite pour être humilié et humilier ensuite, répond la farce du couronnement dans la taverne. Poussé par Henry, Falstaff s'installe sur un trône grotesque et se couronne d'une casserole. Et Henry joue les fils humiliés auprès d'un Falstaff malicieux. Mais bien vite — effet de psychodrame — une rage étrange prend le prince, il chasse Falstaff et lui prend la royale couronne des mains. C'est à lui de tenir le rôle de son père auprès d'un Falstaff repentant. Chacun tient son plaisir, et plus que les autres, Henry : le fils humilie le père, que celui-ci soit absent ou présent, qu'il lui parle ou qu'il en donne la représentation, comme le père s'humiliait dans son fils.

Un seul est dupé, Falstaff. Mais c'est précisément où se retrouve l'impérieuse obstination de Welles à porter sa croix.

Jean-Louis COMOLLI.

Sacher et Masoch

par Jean Narboni

Carrément tombé, comme on dit, du ciel, l'avion d'Arkadin était vide. Van Stratten, aventurier plat, érigé un moment en justicier illusoire, recouvert aux couleurs du mépris par le regard de Raina, la fille, s'en va, abusé par le dernier stratagème, rejoindre la cohorte innombrable des témoins. Hasardons l'hypothèse qu'Arkadin n'est pas mort, trop de témoins lui paraissant encore dangereux dont, pour commencer, ledit Van Stratten. Sous le prétexte d'une série anglaise télévisée, armé de caméras mortelles, qu'en magicien il fait surgir de son manteau comme des armes, qu'il laisse traîner sans opérateur dans des coins de plans pour mieux égarer l'adversaire, il parcourt la terre entière. « Autour du monde » s'intitule, rassurante, cette nouvelle entreprise diabolique. L'enquêteur s'enchante d'abord de sa propre lucidité à mettre la main sur d'inoffensives images de lui-même, un peu partout : exilés volontaires, ambassadeurs et hérauts d'une Amérique indépendante : une femme et son fils au Pays basque, quelques musiciens à Saint-Germain, Raymond Duncan rue de Seine. D'autres pointent, plus inquiétants : Dominici en pleine Affaire, de vieux militaires anglais enterrés vivants dans un musée londonien, six veuves impalpables et croulantes prêtes à tout raconter. Au jeu de l'identité et des ressemblances, l'enquêteur s'inquiète peu à peu : Duncan, visage de vieux Sioux, drapé dans ses haillons prestigieux, ce pourrait être Iago au bain turc, les six veuves rappellent ou annoncent telle boutiquière aveugle de « Touch of Evil », les vieux soldats pourraient dangereusement dévoiler, on ne sait pas, qu'Arkadin édifia en partie sa fortune en volant l'identité d'un richissime officier anglais qu'il avait abattu dans le dos, profitant du désordre des tranchées. Les autres bavards sont-ils d'ailleurs tous morts ? Les Bernstein, Leland, O'Hara qui n'en finit pas de bien vieillir, Vargas devenu à son tour fliccard à preuves inventées, et là-bas ce Joseph K. qui feint de ne rien comprendre. Tout devient preuve, les choses, les hommes, tout renvoie à Welles l'image à l'infini de lui-même (ce n'est pas la première fois, mais aujourd'hui plus de « jeu » de glaces ni de miroirs nécessaires) : Rosebud, la canne de Quinlan, la dynamite de Sanchez, les cafés de la célèbre brasserie Sacher à Vienne, auxquels goûta François-Joseph juste avant Sarajevo, les Himalayas de chocolat et ces bombes glacées dont l'énumération dramatique par Welles les raccorde à d'autres bombes aussi inquiétantes, mettons celles du « Procès ».

Assumer impunément de jouer les « bigger than life », c'est, littéralement, accepter d'englober tout, le vivant et l'inanimé, les choses, les objets, les fourmis, l'atome, les machines, les armures des chevaliers anglais et la fin du monde. Entre le « my name is Orson Welles » dans les « Ambersons » et la même phrase dans « Le Procès », il y a un monde, « le » monde : passage de l'affirmation orgueilleuse de soi, de son identité, à l'épouvante de n'être plus quelqu'un, mais tout le monde et personne. Dans le fracas de la bataille, Falstaff erre, Père Ubu, en Pologne, donc nulle part et partout, Martien égaré dans les landes, bonhomme Michelin prêt à se désanneler aux quatre vents du combat.

Loin de couronner le fameux « humanisme » en figure gigantesque, Welles illustre l'abhumanisme préconisé par le génial Audiberti, tentative, suprêmement auto-négatrice, de cosmifier les êtres (les promoteurs assumant d'en être les premières victimes).

Borges, citant Hazlitt, écrivait que « Shakespeare ressemblait à tout le monde, sauf le fait de ressembler à tout le monde ». Iago disait : « Je ne suis pas ce que je suis ». Et Falstaff : « Bannir Falstaff, c'est bannir le monde ». Parce que Falstaff ni Welles n'existent, parce qu'ils sont le monde, éparpillés, présents partout. Quant à la personne Welles, la bedaine, le génie Orson Welles, il n'est alors, pour paraphraser ce qu'Audiberti écrivait de Hugo, « que le lieu vivant où la présence d'Orson Welles se concentre davantage » (une infime variation entre le mince séducteur Charles Foster et le gros Falstaff). — Jean NARBONI.



ORSON WELLES JOUE TOUT.



• STRANGER ON HORSEBACK •



Un cinéma de frontière

entretien avec Jacques Tourneur par Patrick Brion et Jean-Louis Comolli

Jacques Tourneur est avec Douglas Sirk et Allan Dwan l'un des oubliés du cinéma américain. Spécialiste — bien malgré lui, s'il faut le croire — du film d'aventures : policiers, westerns, terreur, cape et épée, il réalisa quelques-uns des chefs-d'œuvre de ces genres variés et invariablement tenus pour mineurs : « Out of Past », Wichita », « Great Day in the Morning », « Way of a Gaucho », etc. Nous avons profité de son récent séjour à Paris pour l'interroger, ce qui, nous le souhaitons, incitera peut-être les mieux intentionnés de nos distributeurs à programmer quelques-uns de ses films, très peu connus en France.

Cahiers Si nous commencions par vos débuts...

Jacques Tourneur Je fus d'abord assistant, puis monteur. J'ai vite compris que, même si l'on est un bon assistant, on a peu de chance de devenir réalisateur. J'ai alors appris le montage à Berlin, car je voulais absolument devenir metteur en scène, et il est bien plus facile de passer de monteur à réalisateur que de devenir metteur en scène après avoir été assistant. Vous savez, un très bon assistant n'est pas nécessairement un bon metteur en scène et, inversement, un réalisateur n'a pas les qualités d'organisation et de précision d'un bon assistant. Un metteur en scène doit toujours être un peu un... inventeur. J'ai monté quatre ou cinq films, les plus grands films de mon père : « Les Gaîtés de l'Escadron », « Les Deux Orphelines », « Accusée levez-vous », et quelques autres dont j'ai oublié les titres. Emile Natan, qui était à ce moment le patron, m'a alors proposé (avec un « coup de piston » de mon père) mon premier film. Voilà comment j'ai débuté.

Cahiers Quant au choix des sujets, étiez-vous plus libre que plus tard aux Etats-Unis ?

Tourneur Mais je n'ai jamais été libre... On m'a toujours imposé scénario et distribution. Maintenant, d'ailleurs, j'ai l'intention de choisir moi-même mes sujets et mes acteurs, et cela pour la première fois de ma vie, alors que je tourne depuis quarante ans. Vous savez, j'ai une réputation assez étrange aux Etats-Unis. On dit : « Vous avez un mauvais scénario, donnez-le à Jacques Tourneur, il se débrouillera. » J'ai toujours eu

comme règle de faire le maximum avec ce qu'on me donnait. C'est d'ailleurs une paresse de ma part car il faut beaucoup d'initiative pour mettre un film en route, prendre une option sur le sujet, payer les droits d'adaptation. Je ne marche pas comme cela. Je suis metteur en scène, c'est mon métier. J'estime que c'est un métier qui prend tout votre temps ; on ne peut pas être à la fois producteur, metteur en scène, scénariste et tout. Pour être un metteur en scène honnête, il faut y consacrer tout son temps et toute son énergie.

Cahiers Il vous est cependant arrivé de choisir entre deux ou trois sujets ?

Tourneur Jamais !... Oh ! si, à un certain moment, à Hollywood, il m'est arrivé de refuser des scénarios.

Cahiers Par exemple « Devil's Doorway », que réalisa Anthony Mann.

Tourneur En effet. J'avais trouvé ce scénario extrêmement mauvais, mais j'ignorais que celui qui l'avait écrit était le meilleur ami du producteur : Dore Schary... C'était vraiment un mauvais scénario.

Cahiers Est-ce que vous récrivez les scénarios qu'on vous donne ?

Tourneur Parfois, et chaque fois que je l'ai fait le résultat fut bien meilleur. Ce serait l'idéal, mais la chose est impossible quand on doit tourner rapidement.

Cahiers Pour « A Tale of Two Cities », vous êtes crédité comme réalisateur des séquences de la Révolution ?

Tourneur Voilà ce qui s'est passé. Nous avions formé, Val Lewton et moi, une petite équipe de tournage, et Selznick nous a dit : « Ecrivez et tournez. Vous avez carte blanche pour tout ce qui concerne la prise de la Bastille ». On a alors passé deux mois en recherches. Je lisais tous les bouquins français relatifs à la Révolution et nous étions à l'affût des moindres détails, car ce sont les détails qui rendent les choses intéressantes. Nous avons ensuite écrit un scénario : « Prise de la Bastille », et nous l'avons tourné en onze jours. Nous étions entièrement libres en ce qui concernait les décors et les figurants. Moi-même, j'ai tourné des plans de raccord, pendant une journée, avec les acteurs de premier plan, pour lier l'ensemble. Ensuite, Jack Conway est venu et a filmé le reste.

Cahiers Comment avez-vous été amené à faire vos films de terreur produits par Val Lewton ?

Tourneur Par hasard. Je ne connaissais pas Val Lewton avant la « Révolution Française »... et ensuite nous sommes devenus de très bons amis : Nous faisions du voilier ensemble. Val a été engagé à la RKO comme producteur. Il m'a téléphoné : « J'ai peur, j'ai la frousse, peux-tu travailler avec moi ? » J'ai accepté et, la RKO m'a aussi engagé. Nos films ont eu beaucoup de succès. Mais — ce qui est typique de la formule américaine — les producteurs se sont dits : « S'ils marchent bien ensemble, ils seront encore meilleurs séparément. » Mais les producteurs ont eu tort, nous aurions dû continuer ensemble. Nous tenions la bonne formule et je crois que le principe des collaborations est excellent. A moins d'être un génie, lorsqu'on est seul, on a tendance à tourner en rond. Or, Val et moi tournions dans deux cercles différents. Il était l'idéaliste, prêt à faire des folies, alors que j'étais beaucoup plus terre à terre. Mais nous nous comprenions bien et lorsqu'il s'emballait, je le freinais.

Cahiers Vous et Val Lewton, vous intéressiez-vous au « fantastique » comme genre ?

Tourneur Non, pas du tout, ni l'un ni l'autre ne nous intéressions au fantastique. La vérité est que lorsque Val Lewton a été engagé comme producteur à la R.K.O., il n'avait aucune idée de ce qu'il allait faire. Son patron l'a appelé le troisième jour et lui a dit : « Val, j'étais hier soir à une party et quelqu'un m'a dit : Pourquoi ne faites-vous pas un film qui s'appellerait « Cat People ». J'ai trouvé cela ridicule, puis j'y ai pensé toute la nuit... Cat People, Cat People, c'est obsédant. Faites-moi donc un film sur Cat People ». C'est alors que Val a eu peur. Il se disait : « Je pars sur le mauvais chemin, avec un titre ridicule, ce ne sera pas un film B mais un film C ». Val m'a donc engagé. On a discuté, et Val, qui est écrivain avant tout, a décidé d'inventer un faux folklore roumain avec des femmes-chat. Notre monteur était à ce moment Mark Robson et nous travaillions réellement en famille. On discutait du film tous ensemble. C'était très agréable. On prenait le thé tous les jours à quatre heures avec le scénariste, le monteur et on mettait tout au point.

Cahiers Pourtant, dans vos films, on trouve une véritable idée du fantastique, fondé sur la suggestion, l'imagination.

Tourneur J'ai toujours pensé que l'on doit évoquer les choses et ne jamais les montrer. La seule véritable horreur est dans votre esprit. Dans « Cat People » tout ce qui était vraiment horrible n'était jamais montré. Chaque fois qu'on devait voir la panthère, je faisais un peu d'ombre avec mon poing. Les gens étaient alors horrifiés, car ils ne savaient pas s'ils avaient vu ou non la panthère.

Cahiers Le film a très bien marché aux U.S.A., alors qu'il était d'un genre assez nouveau ?

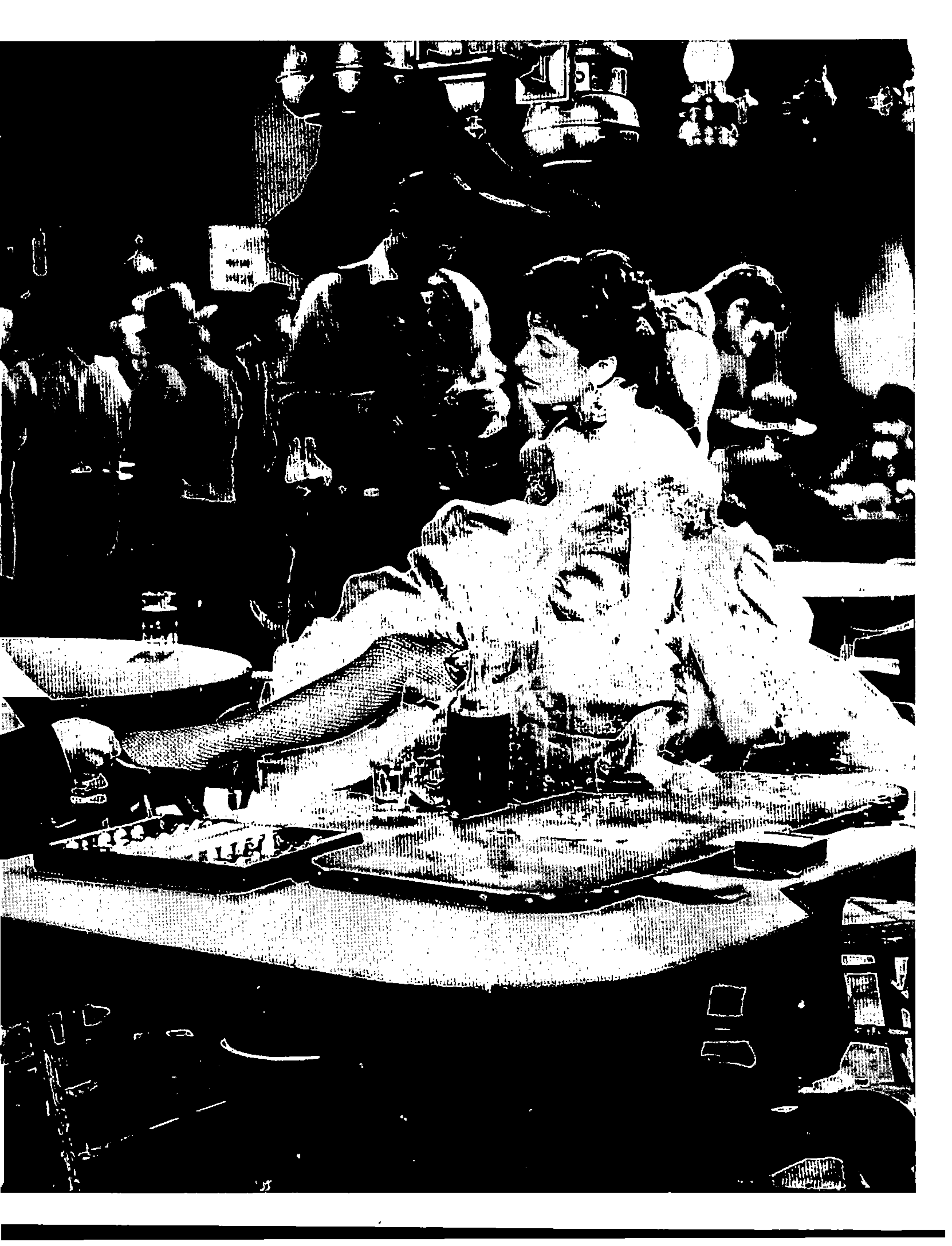
Tourneur Psychose de guerre ! Les trois films que j'ai tournés avec Val Lewton ont eu du succès pendant la guerre, alors que l'Europe était en guerre. Deux choses ont contribué au succès des films. D'abord, le fait que pendant la guerre les gens ont de l'argent aux Etats-Unis, parce qu'ils travaillent dans les usines, hommes et femmes. Or, comme ils ne peuvent pas le dépenser par suite des rationnements, ils vont au cinéma, et là intervient la deuxième raison. En temps de guerre, les gens veulent avoir peur. Si ces films étaient sortis avant la guerre, ou après la guerre, rien ne se serait passé.

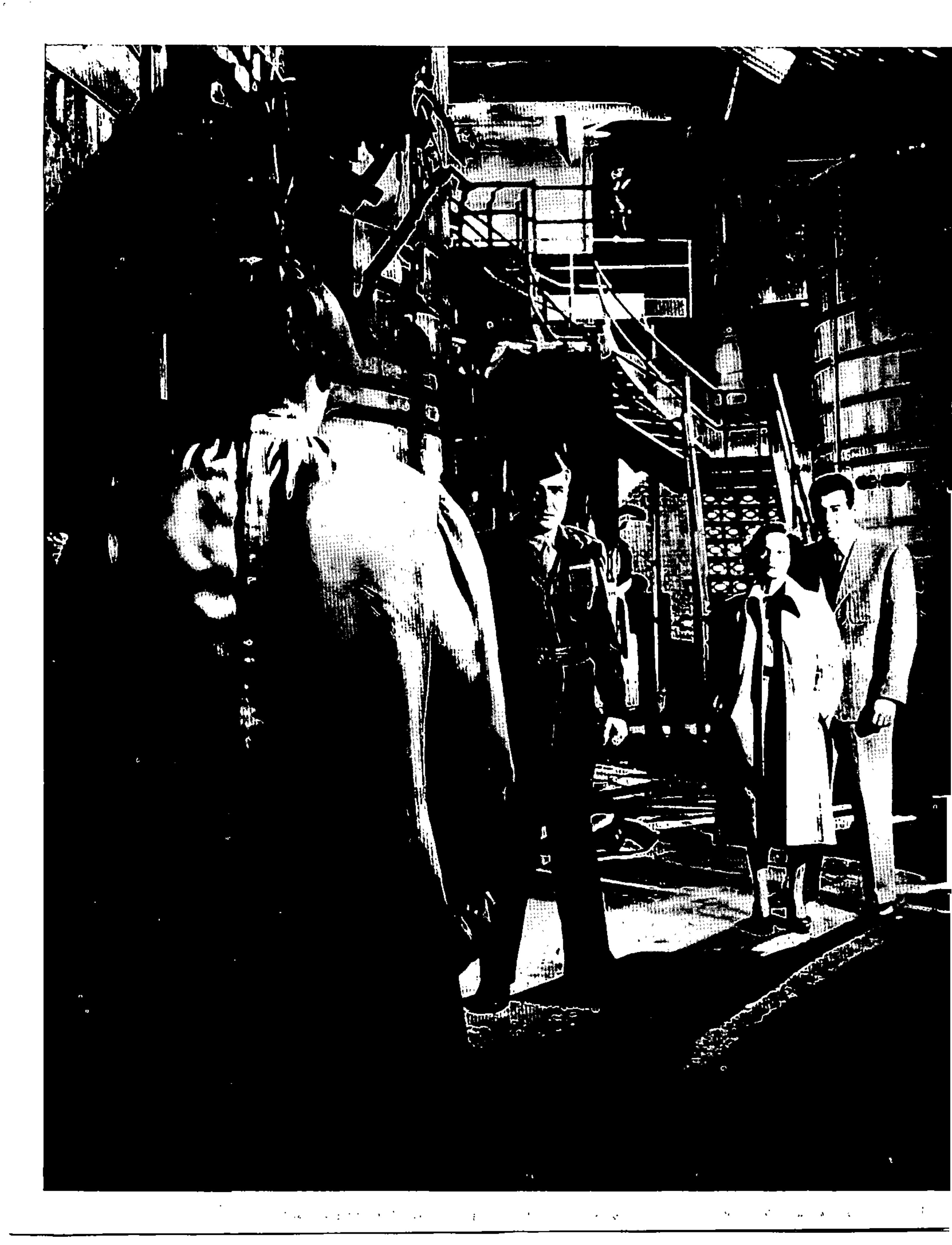
Cahiers Vous croyez au surnaturel ?

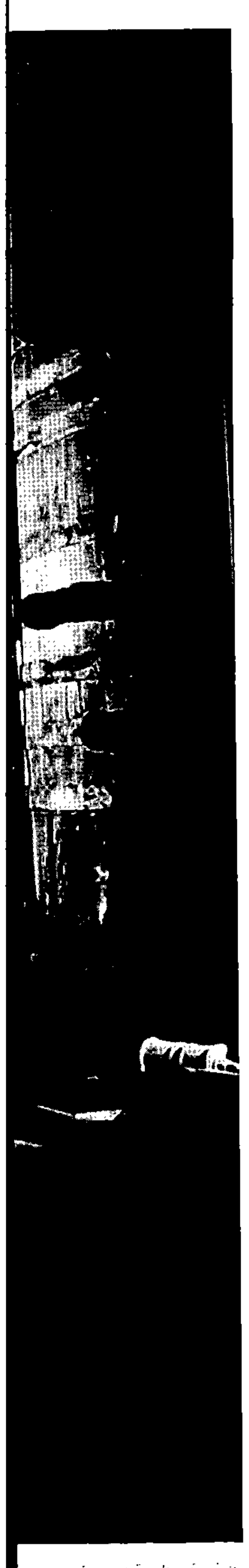
Tourneur Evidemment, comme quiconque réfléchit deux minutes. Tout le monde a peur, vous avez peur, il a peur, j'ai peur.



« Great Day in the Morning » : Robert Stack et Ruth Roman.







« Berlin Express » : Merle Oberon et Robert Ryan.

On a toujours peur de ce que l'on ne connait pas. J'ai analysé pourquoi les gens aiment les marches militaires (Tourneur fredonne alors un air de Sousa.) Pourquoi les gens les suivent-ils sans s'en rendre compte, en marchant tout naturellement au pas ? Tout simplement parce que chaque fois que l'on entend une marche et que l'on connait cette marche on sait ce qui va venir, et cela nous donne une confiance absolue dans la minute qui vient, alors que dans l'obscurité nous avons tous peur. Nous avons besoin d'avoir confiance dans la seconde, la minute, l'heure qui viennent. Et avec une marche nous connaissons cette seconde et cette minute.

Cahiers Pour « Way of a Gaucho », vous avez dû renoncer à Jean Peters, que vous aviez dirigée dans « Ann of the Indies »...

Tourneur Oui. Henry King devait réaliser « Way of a Gaucho » et, trois jours avant le début du tournage, il y a renoncé. La distribution, le scénario, tout était prêt. Zanuck m'a alors appelé et m'a dit : « Henry King vient d'abandonner le film. Vous partez dans trois jours. » Alors, je suis parti. Je voulais Jean Peters parce que c'était l'actrice idéale pour le rôle, celui d'une jeune fille pleine de vitalité, de sang espagnol, pas du tout le genre de Gene Tierney, mais encore une fois c'était trop tard.

Cahiers Mais Jean Peters n'aurait-elle pas fait dévier le film, qui est avant tout une histoire d'hommes, en donnant plus de vigueur au personnage féminin ?

Tourneur Très certainement. J'avais d'ailleurs prévu une série de disputes violentes entre l'héroïne et le gaucho, mais tout cela est devenu impossible avec Gene Tierney, qui est très « new england ».

Cahiers Comment avez-vous été amené à réaliser, en Italie, « La Bataille de Marathon » ?

Tourneur D'une façon très curieuse. Mon agent se trouvait à Rome et il rencontra Mr. Muscle, vous savez, Steve Reeves. Ils parlaient de cinéma, Steve Reeves déclara adorer « The Flame and the Arrow » et vouloir faire un film comme celui-là. Mon agent lui a alors dit que j'en étais le réalisateur et qu'il était mon agent. J'ai alors été engagé et je me suis fait très largement payer, mais après tout, ils me voulaient...

Cahiers Des rumeurs contradictoires circulent en ce qui concerne la fin du film, que l'on attribue à Mario Bava et à Bruno Vailati.

Tourneur Voilà ce qui s'est passé. On a commencé par tourner les scènes dramatiques. J'avais un contrat pour huit semaines, et mon salaire était réparti sur ces huit semaines. Mais je ne savais pas qu'on travaillait si lentement en Italie. A la fin des huit semaines, je devais être payé au prorata, tant par jour. Or, il s'est trouvé qu'à la fin des huit semaines on avait tourné toutes les scènes dramatiques. Il restait les scènes sous l'eau (mais moi, je ne peux pas aller sous l'eau) et la course, la fameuse course, enfin tout ce qui n'était pas scènes dialoguées. Les producteurs ont alors contrôlé mon contrat et ils ont découvert qu'ils n'étaient pas obligés de me garder et donc de me payer chaque jour très cher. La course est de Vailati, et toute la fin (les plans sous-marins) de Vailati et Bava ensemble. Pourquoi m'auraient-ils gardé pour filmer des types se battant sous l'eau ou un type en train de courir ? N'importe qui peut filmer cela.

Cahiers Quels sont ceux de vos films que vous préférez aujourd'hui ?

Tourneur « I Walked with a Zombie » pour sa poésie et surtout « Stars in my Crown », un tout petit film que personne n'a vu. Joel McCrea m'avait donné le livre en me disant : « Je vais tourner ce film à la Metro ». J'ai adoré le livre, une très belle histoire entre un homme et son fils. Je suis allé à la M.G.M. et je leur ai dit que je voulais tourner le film. Ils m'ont dit : « C'est impossible, c'est un tout petit budget, nous prendrons un des réalisateurs que nous avons sous contrat. J'ai alors accepté de tourner pour presque rien, uniquement parce que j'avais été emballé par cette histoire.

Cahiers Vous n'aimez pas « The Flame and the Arrow » ?

Tourneur C'est un bon petit film que j'aime bien, il y avait du mouvement, de l'aventure. Burt Lancaster a fait toutes ses cascades lui-même. Le samedi et le dimanche, il répétait avec son ami Cravat, car Lancaster a un gymnase derrière sa maison. Ainsi, lorsqu'ils arrivaient au studio, tout était prêt, il n'y avait plus qu'à tourner : ils savaient ce qu'ils allaient faire.

Cahiers Préférez-vous tourner rapidement ?

Tourneur Oui, très vite. Je travaille beaucoup mieux quand il faut aller vite. Les films que j'ai faits en douze ou dix-huit jours sont meilleurs que ceux que j'ai tournés en quatre-vingts jours. Il est mauvais de trop penser. Tout doit venir de l'instinct.

Cahiers Faites-vous beaucoup de prises ?

Tourneur Non, et c'est mon gros défaut. Je monte avec la caméra : c'est une vieille habitude de monteur. Je tourne toujours si peu de plans que le producteur ne peut rien faire d'autre que ce que j'ai filmé. C'est mauvais pour moi car dans l'ensemble les producteurs aiment bien les metteurs en scène qui tournent trop : cela leur permet de remonter le film à leur manière. On ne peut pas tourner aujourd'hui comme on le faisait il y a vingt ans. Je ne veux viser personne, mais la vieille école, c'est fini. On a déjà fait beaucoup de progrès en supprimant les enchaînés. C'est un producteur qui a commencé à les supprimer, parce qu'un enchaîné coûte quarante dollars aux Etats-Unis. On voit des gens sortir d'un appartement et on coupe : ils sont dans leur voiture ou en train de marcher. Pourquoi pas ? Il n'y a rien de plus ennuyeux dans un film que de voir

une voiture qui arrive, les gens qui descendent, payent le taxi (ils ne prennent jamais la monnaie) et s'en vont... C'est à la Télévision, qui n'a pas beaucoup d'argent, que tout a commencé. Il faut changer les modes de tournage.

Cahiers Aimez-vous tourner en extérieurs ?

Tourneur S'il y a un avenir pour le cinéma, c'est de s'éloigner du théâtre, de la scène, du quatrième mur, du long plan, du demi-plan, et de toutes ces bêtises. Le cinéma doit avant tout être entièrement en extérieurs ou bien en intérieurs réels. Tout est possible, maintenant, avec les pellicules ultra-sensibles. D'autre part, le cinéma doit voyager dans le monde entier. Croyez-moi, un acteur joue mieux devant une véritable pyramide que devant une toile de fond représentant une pyramide ou une transparence. A partir du moment où il n'y a pas de plafond dans un décor, les caméramen éclairent tout d'en haut, ce qui est anormal, faux. Quand les techniciens se trouvent dans une vraie pièce, ils sont obligés de mettre tout l'éclairage du même côté, là où il y a un peu de place. Cela les force à donner une photo un peu osée, et le rôle de la photographie est capital dans un film.

Moi, j'empoisonne toujours mes cameramen. Je leur dis exactement ce que je veux. Quand je répète une scène, si cette scène se passe dans une salle à manger, pour mettre les artistes et les techniciens dans l'ambiance, je dis à tout le monde de s'asseoir. On éteint les lumières et on allume juste une lampe à pétrole. Le cameraman regarde, et les acteurs jouent mieux quand ils sont éclairés par une vraie lampe à pétrole, dans l'obscurité. Quand tout est fini, je dis au cameraman : « Voilà ce que je veux comme éclairage, arrangez-vous pour l'obtenir. »

Cahiers Travaillez-vous beaucoup avec vos décorateurs ?

Tourneur Je travaille beaucoup avec le décorateur et le cameraman, le décorateur avant, le cameraman pendant. C'est très important. J'ai toute une théorie au sujet des décors et j'ai toujours de longues discussions avec les décorateurs. Un décor doit être ou très petit ou très grand, mais je ne crois pas aux décors moyens. Quand on a un tout petit décor, c'est très intéressant car les acteurs n'ont pas de place pour bouger. Dans les films fauchés on fait toujours des décors sans portes ni fenêtres, c'est idiot. On ne respire pas. Il faut qu'un décor ait une fenêtre car cette fenêtre non seulement permet de respirer mais surtout est une source de lumière, et je crois beaucoup à la valeur de la lumière naturelle.

Cahiers Est-ce que vous donnez des indications précises concernant les couleurs ?

Tourneur Oui, surtout au moment du développement. La couleur des décors n'a aucune importance : ce qui est capital, c'est l'éclairage des décors.



« Anne of the Indies » : Thomas Gomez et Jean Peters.



Dans mes films d'horreur, je tenais à ce que tous les hommes soient en bleu-noir, toutes les femmes en noir et le décor presque noir. On a alors un effet étonnant. On a l'impression que les figures flottent dans les ténèbres.
Cahiers Comment travaillez-vous avec les acteurs ?
Tourneur Avant toute chose, je me mets à leur place. En fait, je les laisse assez libres. J'ai été acteur moi-même avant de devenir réalisateur. En règle générale, je ne fais jamais de reproches à un acteur devant un autre acteur. Je préfère les laisser faire. Je me mets toujours à leur place. Ils ont tous peur.
Cahiers Est-il arrivé que le montage de vos films soit dénaturé ?
Tourneur Cela n'arrive jamais dans les grands studios, mais j'ai eu parfois des ennuis avec les petits producteurs indépendants, car souvent ceux-ci tournent des scènes eux-mêmes. Je me souviens que j'avais fait un petit film auquel il manquait trois minutes. Or, vous savez, si votre film fait 80 minutes, c'est un film A, même s'il est très mauvais ; et s'il fait 78 minutes, c'est un film B, même s'il est remarquable. Donc il manquait trois minutes à mon film pour être en série A. Un jour, je l'ai vu, et je fus stupéfait. Tout de suite après mon nom, à la fin du générique, le producteur avait intercalé des gros plans de figurants. Il n'y avait que des grosses têtes de figurants pendant trois minutes, trente énormes têtes de figurants à deux dollars la journée qui faisaient tous « Hou, hou, hou ». Je trouve qu'on devrait être protégé contre des histoires de ce genre car les gens qui ont vu le film ont dû se dire : « Tourneur est complètement gaga »... C'est comme si un éditeur ajoutait des pages à un livre...
Cahiers Vous avez eu aussi des ennuis avec « Curse of the Demon ».
Tourneur Oui, les producteurs ont rajouté un montre. Mais cela ne m'empêche pas de vouloir retourner en Angleterre pour y faire un film d'horreur. Le véritable film de terreur n'a pas encore été fait. J'ai un projet qui n'a jamais été tourné : la guerre entre les morts et les vivants. Nous sommes combien sur terre aujourd'hui ? Quatre milliards. Mais combien y a-t-il de morts ? Nous, les vivants, sommes une minorité. Avec tous les moyens modernes, le laser, les infra-rouges, les vivants décident de faire la guerre aux morts qui les empoisonnent. On apprend alors que les âmes sont au fond très bonnes, elles veulent nous aider. Pour moi, il y a trois mondes parallèles. Tous ces mondes sont enchevêtrés les uns aux autres et se développent parallèlement, j'en suis persuadé. Mais ne croyez pas pour autant que j'aime la science-fiction : ce qui m'intéresse c'est la science, les sciences, leurs rapports avec les hommes. Ce projet de film, je vais aller le proposer à Hammer Films.
Cahiers Pourquoi ne pas tourner ce genre de films plutôt aux Etats-Unis ?
Tourneur Mais l'Angleterre est le pays rêvé pour ce genre de films...
Les Anglais ont les plus grands « cercles d'études psychiques », et il y a encore neuf authentiques sorcières à Londres. J'ai eu une longue conversation avec la plus vieille d'entre elles. C'était fascinant, une vraie sorcière et... documentée. Elle avait quatre-vingts ans ou plus. Elle m'a raconté des choses extraordinaires. Elle m'a beaucoup parlé des chats, justement, du pouvoir magique des chats. Observez un chat : quand il vous regarde, il ne vous voit pas. Elle m'expliquait qu'ils vivent dans un autre monde. Lorsqu'ils vous fixent, on a l'impression qu'ils vous regardent toujours à travers quelque chose d'autre, jamais directement, c'est angoissant.
Cahiers Quel genre de films souhaiteriez-vous faire ?
Tourneur Je voudrais faire des films qui seraient tournés dans le monde entier et qui seraient de la haute aventure, dans le style des romans de Conrad. Mais pas d'histoires d'espions, plus de femmes nues sur des lits. Assez, assez de tout cela. Je suis pour le film actuel, qui permette une identification immédiate du spectateur. Je suis intéressé par les films qui se passent aujourd'hui, par les problèmes de l'homme et de la femme en ce moment.
Cahiers Quels problèmes ?
Tourneur Sociaux et matériels. Tout le monde travaille aujourd'hui. Beaucoup de gens aux Etats-Unis ont deux emplois. Non seulement la femme travaille (ce qui enlève le travail à d'autres hommes) mais le mari a deux métiers.
Cahiers Mais n'était-ce pas le genre de sujets de vos premiers films, vos films français ?
Tourneur Oui. Il y en a un que j'adorerais refaire aujourd'hui : « Les Filles de la Concierge ». On en ferait un film merveilleux. La formule était très bonne. Une concierge moche qui vit avec ses quatre filles, quatre beautés dont elle veut à tout prix sauvegarder la virginité. On ne fait pas assez de films sur les concierges, c'est une société étonnante.
Cahiers Pourquoi, aux Etats-Unis, n'avez-vous jamais essayé de faire ce genre de films, de décrire l'Amérique moderne, la vie quotidienne ?
Tourneur Mais j'aurais adoré faire cela...
Cahiers Vous ne l'avez jamais fait.
Tourneur On ne me l'a jamais proposé, mais c'est ce que j'aurais préféré faire de beaucoup. Je crois aux sujets contemporains, avec des problèmes contemporains.
Cahiers Comment conciliez-vous ce goût pour les sujets modernes et sociaux avec votre conception du fantastique ? N'est-ce pas à l'opposé ?
Tourneur Tout à fait. Mais c'est ce qui fait la force des choses, leur opposition. (Propos recueillis au magnétophone.)





« THE FLAME AND THE ARROW » : VIRGINIA MAYO ET BURT LANCASTER.





« Nightfall » : Rudy Bond et Aldo Ray



« Wichita » : Robert J. Wilke, Lloyd Bridges et Joel McCrea

Biofilmographie de Jacques Tourneur

par Patrick Brion

BIOGRAPHIE

Jacques Tourneur est né à Paris le 12 novembre 1904, fils du cinéaste Maurice Tourneur et de l'actrice Van Doren. Dès 1913, il part pour les Etats-Unis avec son père et y fait la plus grande partie de ses études. Devenu citoyen américain en 1919, il est engagé à la Metro-Goldwyn-Mayer où il est tour à tour script-boy, assistant, acteur et régisseur des films de son père. Second assistant de Clarence Brown (qui débuta lui-même comme assistant de Maurice Tourneur) et de John Stahl, il est sixième assistant du second « Ben-Hur » (celui de Fred Niblo, en 1925-26), si peu important que, raconte-t-il, habillé en romain, il était chargé uniquement de veiller à ce que les figurants interprétant les spectateurs de la course de chars enlèvent bien leurs montres et leurs lunettes. « Stock actor » à la Metro, il apparaît dans une vingtaine de films comme figurant dans des scènes de foule (comme sont aujourd'hui Sam Harris et Stuart Holmes) et on peut le reconnaître, barbu et hirsute dans « Trail of 98 » de Clarence Brown (1928), chauve et chef de gare dans « Love » d'Edmund Goulding, assistant au suicide d'Anna Karénine-Greta Garbo.

Maurice Tourneur, quant à lui, quitte les U.S.A. en 1927 après avoir commencé « The Mysterious Island » avec Lionel Barrymore, d'après Jules Verne, et, de retour dans les studios français après plus de dix ans d'absence, dirige « L'Equipage » d'après le roman de Kessel, avec Jean Dax et Claire de Lorez.

En 1928, Jacques Tourneur rejoint son père à Paris et devient son assistant chez Pathé-Natan. Il collabore ainsi à la réalisation de six films de Maurice Tourneur : « Accusée levez-vous » (1930) avec Gaby Morlay et Camille Bert, « Au Nom de la Loi » (1931) avec Marcelle Chantal et Charles Vanel, d'après le roman de Paul Bringuier, « Partir » (1931) avec Simone Cerdan et Jean Marchat, « Les Gaîtés de l'Escadron » (1932) avec Raimu, Jean Gabin et Fernandel, d'après Courteline, « Les Deux Orphelines » (1933), avec Rosine Deréan et Renée Saint Cyr et « Le Voleur » (1933), avec Madeleine Renaud, Victor Francen et Jean-Pierre Aumont. En 1933, Jacques Tourneur est aussi l'assistant de Jacques Natanson pour « La Fusée », avec Firmin Gémier et Lucien Galas.

Parallèlement à cette carrière d'assistant, Jacques Tourneur devient metteur en scène pour Pathé-Natan et débute avec « Tout ça ne vaut pas l'Amour » dans lequel, raconte Glauco Viazzi dans son livre sur Jean Gabin, le pharmacien Marcel Levesque s'éprend de Josseline Gael, jeune fille malheureuse qu'il a secourue, mais qui lui préfère Jean Gabin, l'électricien qui habite l'appartement voisin. « Toto », film musical avec Albert Préjean, « Pour être aimé » et « Les Filles de la Concierge » suivent dans un intervalle de deux ans (1933-34). En 1935, Jacques Tourneur revient aux U.S.A. et réalise les séquences de seconde équipe de « A Tale of Two Cities », mis en scène par Jack Conway pour le compte de David O. Selznick (et dont Ralph Thomas fit un remake en 1958 avec Dirk Bogarde dans le rôle de Sidney Carton, mourant sur l'échafaud à la place de celui dont il est le sosie). Mais cet essai de mise en scène n'apporte pas à Tourneur tout ce qu'il espérait et, travaillant à la Metro, il se voit offrir non pas de véritables longs métrages mais au contraire toute une série de courts sujets pour différentes séries : « Pete Smith », « Sports Parade », « Historical · Mystery », « Crime doesn't Pay », « What do you Think » (où le spectateur se trouve confronté avec un problème dont il doit trouver la solution), etc. Travaillant aux côtés de George Sidney, Fred Zinnemann, Roy Rowland, Felix Feist, Joseph Newman et d'autres qui débutèrent aussi par des courts métrages, Jacques Tourneur végète ainsi jusqu'en 1939. Il peut alors diriger son premier long métrage américain « They all came Out », film sur les prisons, co-produit par le ministère de la Justice. Traité dans un style réaliste et documentaire, le film a un certain retentissement et Tourneur dirige ensuite deux aventures de Nick Carter, « Nick Carter Master Detective », où le fameux private empêche un secret important de tomber aux mains de saboteurs, et « Phantom Raiders », où Nick Carter se trouve en plein drame à Panama. Après ces trois séries B, Tourneur quitte la M.G.M. pour la Republic et y dirige « Doctors Don't Tell », histoire d'un médecin mêlé à une bande de gangsters. Mais c'est 1942 qui marque le véritable départ de la carrière américaine de Tourneur. Retrouvant son camarade de « Tale of Two Cities », Val Lewton, il met en scène la première production de ce dernier, l'un des classiques du film d'horreur : « Cat People ». Si le scénario n'est pas particulièrement original, reprenant le vieux mythe du loup-garou (Simone Simon se croit la victime d'une malédiction et, devenue panthère, essaie de se venger de Jane Randolph dont elle est jalouse), le traitement est en revanche exceptionnel. Le fantastique n'est que suggéré et le film évite constamment la terreur affichée et le sang dégoulinant communs à 95 % des tâcherons œuvrant dans le domaine du fantastique. Tourneur se refuse à toute scène d'horreur et l'angoissante filature d'Alice (Jane Randolph) par Irena (Simone Simon) relève plus du domaine psychologique que de celui de l'épouvante. Au sein de cet univers où la terreur ne naît que d'un regard, un geste esquissé ou un pas feutré, la séquence onirique du film, avec son symbolisme assez primaire (les panthères, le roi Jean de Serbie dont l'épée devient la clef de la cage de la panthère) déçoit dans la mesure où Tourneur, cette fois, montre ce qui aurait dû n'être que suggéré. Le gigantesque succès du film incita naturellement Tourneur et Val Lewton à profiter de cette vogue subite et « I Walked With a Zombie », deuxième film de la série est, d'après Tourneur, une version de « Jane Eyre »... Comme il le déclarait dans « Films and Filming » (novembre 1965) : « Le film n'a rien à voir avec le titre. Tout se passait la nuit et c'était une approche authentique et documentaire du vaudou à Haïti. Nous avons montré le véritable culte vaudou, avec de véritables officiants. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, nous avons utilisé un chanteur de calypso — il raconte l'histoire. Comme le narrateur des tragédies grecques, il est présent au cours de l'action, l'observant et nous la racontant. Cela donne au film un étrange pouvoir poétique. C'est réellement « Jane Eyre ». Nous cherchions un sujet, nous avons appris que c'était dans le domaine public : alors nous avons dit : prenons « Jane Eyre » et transposons-le à Haïti avec un chanteur vaudou ». « Leopard Man », troisième production du tandem Val Lewton-Tourneur, raconte l'évasion au Nouveau Mexique d'un léopard noir et la vague de crimes et de meurtres qui la suit.

Après ce film, Tourneur quitte Val Lewton, qui, lui, continue toujours à produire des films de terreur : « The Seventh Victim » et « Isle of the Dead » de Mark Robson, « The Curse of the Cat People » de Gunther Fritsch et Robert Wise, etc. A ce sujet, on se reportera utilement à l'article de DeWitt Bodeen (le scénariste de « Cat People ») sur Val Lewton in « Films in Review », avril 1963. Il passe à la R.K.O. pour « Days of Glory », le premier film de Gregory Peck, œuvre destinée à glorifier la lutte des partisans soviétiques contre les Nazis : mais c'est un désastre financier.

Plus ambitieux, plus intelligent aussi, est « Experiment Perillous », grand drame psychologique très représentatif des années quarante. Paul Lukas y déclare à George Brent que sa femme, Hedy Lamarr, est folle, mais peu à peu Brent découvre que Lukas non seulement est fou mais encore qu'il a tué sa sœur. Démasqué, Lukas veut assassiner Brent, mais c'est lui qui sera mis hors d'état de nuire.

« Canyon Passage » (1946) marque les débuts de Tourneur dans le western. Deux amis (Dana Andrews et Brian Donlevy) aiment la même femme (Susan Hayward) ; au cours d'une attaque d'Indiens, Donlevy meurt. Dana Andrews part pour San Francisco avec Susan Hayward. L'année suivante, Tourneur retourne à la R.K.O. pour y réaliser l'un des classiques du film noir : « Out of the Past », d'après le roman de Geoffrey Homes (Daniel Mainwaring), publié par la Série Noire sous le titre « Pendez-moi haut et court ». Interprété par Kirk Douglas, Robert Mitchum, Jane Greer et Rhonda Fleming, « Out of the Past », exploration du monde de la pègre et de la corruption, conserve la force du livre à la description des personnages, en particulier celui de Kitty Moffart (la Mumsie McConigle du roman), la tueuse.

« Berlin Express » est, lui, un film d'aventures modernes. Tourné en 98 jours (certainement le plus long tournage de Tourneur) dans plusieurs pays européens, tiré d'une histoire de Curt Siodmak (frère de Robert), « Berlin Express » réunit dans un train plusieurs individus de races et de situations différentes. Américains, Anglais, Français, Russes et Allemands sont aux prises, pour le démantèlement d'un réseau de trafic d'œuvres d'art. La description des différents personnages donne lieu à des variations ironiques sur les différents pays en question. Tourneur, s'attachant à la situation paradoxale de l'Allemagne de l'après-guerre, introduit brusquement des personnages secondaires très étranges (par exemple le clown Schmidt, au service du gang), et s'amuse constamment à brouiller les cartes. L'insolite régnant, Tourneur retrouve l'ambiance de ses anciennes réalisations fantastiques, et d'un sujet sans grande originalité, il tire des effets intéressants. « Easy Living » (1949), toujours inédit en France, et tourné beaucoup plus rapidement (39 jours) est loin d'avoir la même qualité. Victor Mature en joueur de rugby qu'une maladie de cœur oblige à arrêter sa carrière et qui cherche un autre job, est parfaitement sinistre.

« The Flame and the Arrow » (1950) est, comme « The Crimson Pirate » (Siodmak-1952), un film sur mesure pour Burt Lancaster qui en est le producteur (cette histoire de Robin des Bois est une « Norma Production », du nom de Norma Anderson, femme de Lancaster). Transposant en Italie la légende du héros de la forêt de Sherwood, Waldo Salt, le scénariste, reste fidèle à l'esprit d'origine et le film abonde en duels, enlèvements, poursuites, chevauchées, etc. Mais Tourneur ne se contente pas de suivre passivement le scénario, et certains points révèlent sa volonté d'innover dans ce genre bien défini : utilisation intelligente des décors (cf. la place du village), ambiguïté des caractères (le dictateur local qui a épousé l'ancienne femme de Dardo-Lancaster, attirée par sa fortune).

Tourneur quitte les U.S.A. et réalise en Angleterre « Circle of Danger », histoire de la recherche entreprise par Ray Milland pour découvrir commment est mort en 1944 son frère, abattu en mission par une balle qui n'était pas allemande. Il découvre finalement que c'est le propre chef du commando qui est l'assassin et qu'il a tué uniquement pour sauver le groupe dont son frère compromettait la sécurité. Le film est assez peu intéressant mise à part l'avant-dernière scène (l'explication du meurtre), réalisée de façon très géométrique, Tourneur intégrant les personnages au décor de la lande et les faisant se déplacer très rigoureusement. De retour aux Etats-Unis, Tourneur met en scène à la Fox « Anne of the Indies » (1951), peut-être son plus beau film, qui combine en un ensemble fascinant l'épopée, le romantisme et le mélodrame. Le scénario de Philip Dunne est remarquable. Tout le film est centré sur le personnage du Capitaine Anne Providence, femme pirate, victime d'un amour impossible et sacrifiant sa vie pour assurer le bonheur de celui qu'elle aime et qui l'a trahie. Jean Peters y est admirable, qui ne fut d'ailleurs choisi qu'au dernier moment, après que des essais aient été faits avec Patricia Neal et Valentina Cortese, alors sous contrat à la Fox. L'intelligence du dialogue, le romantisme du film, la beauté des rapports entre Jean Peters et Jourdan, tout cela élève « Anne of the Indies » nettement au-dessus du film d'aventures classique.

Après « Anne of the Indies », « Way of a Gaucho » déçoit un peu malgré une bonne idée de départ. Ayant tué un homme pour sauver son ami Hugh Marlowe, le gaucho Rory Calhoun est obligé de s'engager dans l'armée. Brimé par Richard Boone, il déserte et sous le nom de Valverde dirige une bande de hors-la-loi. Il se rend finalement à Richard Boone pour assurer l'avenir de sa femme (Gene Tierney). Beaucoup plus que le couple Calhoun-Gene Tierney, l'intérêt du film vient des rapports Calhoun - Richard Boone, l'un et l'autre fondant leur conduite sur l'honneur et le respect de la parole donnée.

Quittant la Fox, Tourneur met en scène pour Benedict Bogeaus « Appointement in Honduras ». Les classiques révolutions de l'Amérique latine servent de toile de fond à ce film où Glenn Ford transporte une importante somme d'argent pour permettre le retour au pouvoir d'un général déchu. Bandits et trafiquants cherchent à s'en emparer. Tourné avec un budget très limité, le film en souffre. Les décors sont minables et c'est par rares moments que Tourneur donne au film le lyrisme flamboyant des productions Bogeaus d'Allan Dwan.

Puis vient une série de trois westerns. « Stranger on

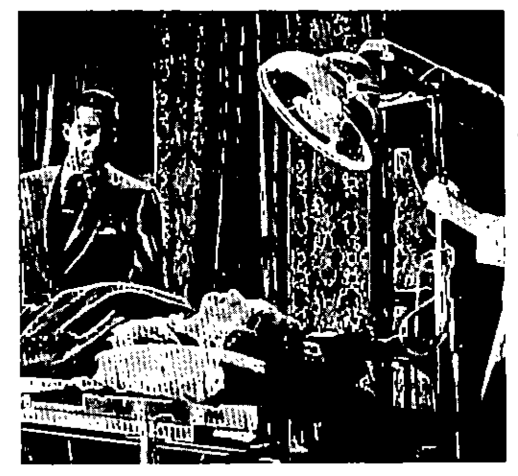




« Experiment Perilous » : Hedy Lamarr, George Brent et Albert Dekker.



« Cat People » : Simone Simon.



« Curse of the Demon » : Dana Andrews.

Horseback » (1955) est inédit chez nous. Le juge Thorne (Joel McCrea) y est confronté avec une bande de dangereux individus, les Bannerman. Mais, pour un meurtre commis de sang-froid par le jeune Tom Bannerman, le reste de la famille se détache de lui et le juge pourra mener à bien son projet. « Wichita » a pour héros Wyatt Earp qui fait avorter un hold-up à Wichita et en devient le marshal. Il s'attaque alors à la bande de Wallace. Le scénario, médiocre, est de Daniel Ullman Mais Tourneur réussit sa description d'une petite ville de l'Ouest avec sa bourgeoisie, sa faune, ses cow-boys ivres. Le héros, seul au début, réussit peu à peu à donner aux habitants une conscience collective. Ceux-ci acquièrent, lentement, la notion de bien et de mal et cet éveil d'une conscience morale rattache « Wichita » à « Stranger on Horseback ». Mais si « Stranger on Horseback » et « Wichita » ne dépassent que rarement le cadre du western, « Great Day in the Morning » est plus ambitieux, qui raconte la naissance de la guerre de Sécession. L'aspect décousu de l'ensemble est dû, selon Tourneur, à la réduction à 92 minutes de film d'un énorme roman. En fait, au lieu de dérouter, cette abondance d'événements éclaire chaque fois les personnages sous un angle différent : historique avec la levée d'une espèce de milice nordiste, mélodramatique (les rapports entre Ruth Roman et Raymond Burr, le poignardant après avoir compris qu'il était incapable de se faire aimer d'elle), etc. Le côté démesuré du héros, annonçant qu'il va prêcher aux habitants l'évangile de l'or, son attitude avec Virginia Mayo, l'ambiguïté du dénouement, font du film — ni chronique de la guerre civile, ni western (Tourneur refuse d'ailleurs de considérer le film comme un western) — une sorte de kaléidoscope où chaque nouvel événement révèle des personnages une facette supplémentaire. Notons aussi que c'est l'un des rares westerns de l'après-guerre à être pro-sudiste.

« Nightfall » ramène Tourneur au thriller. Il raconte l'odyssée de deux gangsters qui viennent de voler 350 000 dollars. Comme il le fait souvent, Tourneur aime bien s'attacher aux personnages secondaires, d'où l'importance donnée d'abord à Ann Bancroft, puis au couple Jocelyn Brando-James Gregory. « Nightfall » est d'une grande fidélité à la tradition du film noir américain : héros (Aldo Ray) jeté subitement dans une sombre histoire de sang et de meurtres, personnage d'Ann Bancroft, personnalité des deux tueurs (Brian Keith et Rudy Bond), etc.

Quittant les Etats-Unis, Tourneur tourne en Angleterre « Night of the Demon ». Quand on connaît les sous-produits de la Hammer, on ne peut que constater une différence monumentale, qui fait certainement de « Night of the Demon » peut-être le seul grand film fantastique britannique. Pour la première fois, les studios britanniques produisent un véritable film de terreur Exploration du subconscient « Night of the Demon » ne peut que surprendre le spectateur accoutumé à longueur d'années aux monstres sanguinolents. Tourneur regrette qu'on ait ajouté un monstre après son départ, alors que toute la force du film venait d'une épouvante seulement suggérée. Tout l'héritage de mystère de l'Angleterre, l'hypnotisme, les différentes formes de terreurs et de folies, la hantise et les pressentiments forment la trame du film. Se déroulant dans une Angleterre de tous les jours, il prend de plus en plus un caractère funèbre, révélant qu'à partir du moment où les forces du Mal trouvent sur terre un « contact », tout peut arriver. Faisant appel au seul véritable fantastique moral, « Night of the Demon » est plus horrifiant que toutes les habituelles histoires de vampires. Partisan convaincu de la théorie des mondes parallèles, Tourneur tenait à décrire ce qui se passe lorsque, sous l'impulsion du Mal, les lignes de ces mondes en viennent à se croiser pour le plus grand malheur des humains.

« Fearmakers » (1958) est non seulement inédit en France mais de plus très difficile à voir en Europe. « Timbuktu » (1959) est le type même de la série C, avec son charme, sa naïveté et ses personnages stéréotypés, mais aussi avec ses énormes défauts (photo incroyable, en particulier, où les reflets des sunlights sont plus visibles que partout ailleurs). Le scénario se passe à Tombouctou en 1940 et raconte les démêlés d'un trafiquant d'armes avec le commandant de la garnison française du lieu (George Dolenz). L'invraisemblance du sujet (traité déjà une bonne vingtaine de fois dans le cadre de la lutte entre les Anglais et les indigènes aux Indes) s'ajoute avec une schématisation politique et religieuse qui compromet rapidement l'intérêt du film. Seule la bataille finale témoigne d'un certain punch, mais le côté colonisateur de l'ensemble est bien désagréable. « La Battaglia di Maratona » appartient à une des premières phases de l'évolution cinématographique et péplumienne de l'Italie, époque où les films antiques bénéficiaient d'un budget important et d'acteurs moins mauvais qu'aujourd'hui. Malgré la présence de Steve Reeves, qui fut avec Mark Forrest le seul des supermen de l'Antiquité à ne pas être ridicule, le film s'élève rarement au-dessus du médiocre. La fin, longtemps attribuée à Tourneur, n'étant pas de lui, on est bien obligé de dire que dans ce film son travail est des plus inintéressants.

Après cette période d'indépendance, Tourneur signe un contrat de trois ans avec American International et son premier film est « Comedy of Terrors ». Le point de départ en est assez amusant. Boris Karloff et Vincent Price dirigent une entreprise de pompes funèbres qui manque de travail. Pour remédier à ce chômage Price commet quelques assassinats souvent inutiles, la famille des défunts n'étant pas toujours décidée à payer un enterrement de première classe La parodie de Corman est manifeste : Rathbone est enterré vivant et revient pour se venger, les différents personnages n'arrivent pas à se tuer réciproquement et sont obligés de s'y prendre à plusieurs fois, se trompant souvent de victimes. Au milieu du cabotinage éhonté des acteurs, seul Rhubarb échappe au grotesque de l'ensemble. Deuxième film pour American : « War Gods of the Deep » le dernier tourné à ce jour par Tourneur. Inédit en France, il retrace la découverte en Cornouailles d'une cité engloutie où The Captain (Vincent Price) et ses hommes vivent depuis plus de cent ans. L'enlèvement par Price d'une jeune fille qui lui rappelle sa défunte femme provoque l'intervention de David Tomlinson et de Tab Hunter qui délivrent la jeune kidnappée. La cité sous la mer est détruite par l'éruption du volcan local et Price se voit décomposé dès que la lumière du jour l'atteint.

La carrière de télévision de Tourneur est beaucoup plus mal connue. Mais si nous ne connaissons aucun des « Barbara Stanwyck Theatre », la série « Northwest Passage » a été groupée en trois longs métrages distribués en Europe. Seul « Frontier Rangers » est sorti en France. La malhonnêteté de l'entreprise est manifeste, puisque, comme le déclare Tourneur, « notre seul travail consistait à raccorder nos plans avec ceux du film tourné autrefois par King Vidor. Nous prenions des plans où apparaissaient des milliers d'Indiens et quelques centaines de Rangers et nous faisions nos raccords avec nos propres plans qui ne contenaient pas plus de six ou sept acteurs ». Le travail de Tourneur est dans l'ensemble difficile à déceler puisque « Fury River » et « Mission of Danger », les deux autres volets du triptyque sont cosignés par plusieurs réalisateurs. La nullité des trois films n'incite d'ailleurs guère à des recherches plus approfondies. Signalons seulement que « Frontier Rangers », dont le second épisode est un peu moins bâclé que le reste (Angie Dickinson prisonnière d'une taverne louche), est entièrement de Tourneur. Le troisième épisode du film (l'attaque du village indien) est de tous les épisodes, celui qui comporte le plus de stock-shots du film de Vidor. « Fury River » est signé par quatre metteurs en scène (...) Alan Crosland Jr., George Waggner et Otto Lang, en plus de Tourneur, mais ne comporte que trois parties, ce qui interdit toute identification possible Le film comporte non seulement des plans du film de Vidor mais aussi toute une séquence d'éboulement qui vient de « Green Fire » (« L'Emeraude tragique »), excellent film d'Andrew Marton. « Mission of Danger », signé Tourneur et George Waggner, oppose toujours les trois reguliers Keith Larsen, Buddy Ebsen et Don Burnett aux Français. Le major Rogers n'y échappe que de peu à la mort et cela uniquement grâce à la jeune Audrey (Taina Elg), qui refuse de l'identifier comme le chef des Rangers.

Les collaborations de Tourneur à d'autres séries se sont révélées tout aussi décevantes, que ce soit l'épisode « Le Voisin » de « Bonanza » programmé par l'O.R.T.F. en 1965 ou celui « A Bride for the Captain » de la série « Adventures in Paradise » (« Capitaine Troy »). Quelques rares plans (le toast « To Love » porté par Troy, Troy et Claudine en barque) rappellent un peu le talent de Tourneur. Plus intéressant est l'épisode « Night Call » de la série « Twilight Zone » (« La 4e Dimension ») où une vieille dame est harcelée par une mystérieuse voix au téléphone. En suivant les fils elle découvre que ceux-ci, arrachés par la foudre, sont tombés sur la tombe d'un homme qu'elle a aimé autrefois et dont elle a provoqué la mort. A ce sujet on pourra se reporter à l'excellente lettre de Jack Edmund Nolan in « Midi Minuit Fantastique » no 13 (novembre 1965). — P.B.

N.B. Jacques Tourneur, comme Allan Dwan, Douglas Sirk et quelques dizaines d'autres est la victime de la paresse de certains distributeurs. Que sur les dix derniers films de Tourneur, trois seulement soient sortis en France alors que des pays comme l'Angleterre, la Belgique et l'Allemagne les ont tous (ou presque) distribués est assez révélateur. A un moment où des salles d'Art et d'Essai organisent des cycles de films fantastiques qui, à deux ou trois exceptions près, ne sont qu'un ramassis de déchets, on est en droit de regretter que pas une d'entre elles n'ait l'idée de sortir « Curse of the Demon ». De même, qu'aucun distributeur ne sorte « Stranger on Horseback », suffit à montrer à quel point est insuffisante l'action (en admettant qu'il y en est une) des salles de répertoire. Si Dwan à l'heure qu'il est, n'a pas plus d'un film en distribution, Sirk, deux ou trois, Tourneur pour sa part n'est plus représenté sur les écrans parisiens que par « The Flame and the Arrow » et « La Bataille de Marathon ». La Cinémathèque s'étant pour sa part montrée assez avare en films de Tourneur, une seule possibilité reste à l'amateur parisien, maintenant comme il y a six ou sept ans, s'expatrier pour quelques jours afin de compléter à l'étranger une culture qu'on lui refuse chez lui.

FILMOGRAPHIE

1931 TOUT ÇA NE VAUT PAS L'AMOUR (alias VIEUX GARÇON). Fr., 87 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Pathé-Natan. D'après un sujet de René Pujol. **Déc.** : Lucien Aguettand. **Mus.** : Hugo Hirsch. **Interprétation** : Josseline Gaël (Claire), Marcel Levesque (Jules Renaudin), Jean Gabin (Jean Cordier), Mady Berry (Mme Cordier), Jeanne Loury (Léonie), Abdala.

1933 TOTO, Fr., 80 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Pathé-Natan. D'après un sujet de Kosterlitz et René Pujol. **Phot.** : Agnel assisté de Colas. **Mus.** : Jeanne Bos. **Déc.** : Jacques Colombier. **Ass.** : Charles Barrois. **Interprétation** : Albert Préjean (Toto), Jim Gérald (Bruno le banquier), Goupil (Carotte), Renée Saint-Cyr, Prince Rigadin, Félix Oudart.

1933 POUR ETRE AIME, Fr., 75 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Via Film. D'après un sujet de Jacques Célérier. **Mus.** : Georges Célérier. **Dir. de Prod.** : Jacques Natanson. **Interprétation** : Suzy Vernon, Colette Darfeuil, Paulette Dubost, Heritza, Marguerite Moréno, Marthe Sorbel, Pierre-Richard Wilm, Pasquali, Jean Hubert, William Haquet, Pitouto, Pierre Juvenet, Georges Tréville.

1934 LES FILLES DE LA CONCIERGE, Fr., 80 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Azed Films. **Sc.** : Jean Georges Auriol d'après un sujet de Georges de La Fourchardière. **Dialogues** : Georges de La Fourchardière. **Phot.** : Michel Kelber assisté de M. Soules. **Déc.** : George Wakhevitch, Robert Gys. **Mus.** : George van Parys. **Ass.** : Vaccarino. **Dir. de prod.** : Oscar Danciger. **Meubles** : Routier. **Interprétation** : Paul Azaïs (Albert le chauffeur), Germaine Aussey (Ginette Leclair, une fille), Gisiaine Bru (Lucie Leclair, une fille), Josette Day (Suzanne Leclair, une fille), Jeanne Cheirel (Mme Leclair, leur mère), Pierre May (Jacques), Maximilienne (Une voisine), Saint-Ober (Edgar Richardson), Marcel André (Gaston Rival, le couturier), Youcca Troubetskoi. Premier titre : « Mes Filles ».

1935 A TALE OF TWO CITIES, U.S. Metro-Goldwyn-Mayer. 120 min. **Réal.** : Jack Conway. **Prod.** : David O. Selznick. **Seconde Equipe** (Séquences de la Révolution) : **Mise en scène** : Jacques Tourneur. **Production** : Val Lewton. **Scén.** : W.P. Lipscomb, S.N. Behrman d'après (suite p. 68)



MIZOGUCHI KENJI.

Souvenirs sur Mizoguchi

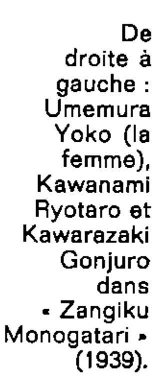
par Yoda Yoshikata

(5)

Revenons en arrière. A la veille de la guerre, exactement.
« Zangiku Monogatari », plus qu'une chronique de la jeunesse d'Onoe Kikunosuke, est l'histoire de l'amour tragique d'Otoku. Une actrice nommée Mlle K... avait été choisie par la production pour le rôle d'Otoku. Elle avait une beauté douce et mélancolique qui convenait à son rôle, mais elle était trop habituée au tournage discontinu pour arriver à jouer en plans longs. Mizoguchi ne donnait aucune indication précise de jeu. Voici une anecdote à ce sujet, elle se situe au moment où l'héroïne Otoku, après avoir quitté Kikunosuke pour ne pas entraver sa carrière d'artiste, retrouve par hasard son nom dans un journal : se souvenant avec nostalgie de son ancien amant, elle erre tristement... « Toi, Otoku, tu croyais avoir complètement oublié ton amant. Tu en étais persuadée, comprends-tu ? Mais tu as retrouvé son nom, et tous les sentiments oubliés resurgissent... alors, à toi de les exprimer ! » expliquait Mizoguchi avec véhémence. Devant l'actrice, effondrée parce que ce plan avait déjà été repris plus de dix fois, Mizoguchi continue : « Analyse bien la psychologie du moment et essaye de l'exprimer en l'intégrant dans un va-et-vient dialectique. » Le mot « dialectique » terrifia Mlle K..., comme si elle avait été traînée devant un tribunal. « Tu n'es pas digne d'être actrice. On ne fait pas un film de cape et d'épée ! Tu joues avec Hanayagi Shotaro, le plus grand acteur de « Shinpa »... » — « Bien, Monsieur. Je vais essayer d'étudier mon rôle. » — « J'ai autre chose à faire. Le tournage n'est pas un cours d'art dramatique. » Pauvre Mlle K..., elle répéta en vain ce même plan toute la journée. Son jeu ne plut jamais à Mizoguchi. Or, la distribution du film avait déjà été publiée. On parlait de cette actrice, qui avait la chance de jouer avec le grand Hanayagi. Elle était morte de honte d'avoir dû abandonner le rôle, après ce plan manqué ; si elle avait réussi à le jouer, il y avait toutes les chances pour qu'elle devienne une vedette. Mizoguchi la congédia, sans pitié, pour la remplacer par Mori Kakuko, actrice qui avait fait l'expérience éprouvante de la scène. Répondant au choix de Mizoguchi, Mori Kakuko joua admirablement le rôle d'Otoku. Mais je ne peux pas oublier cette pauvre Mlle K...
La silhouette triste d'Otoku, dévouée, animée d'un amour pur, représentait aussi à mes yeux notre peuple qui avait servi la patrie avec abnégation et qui s'était fait décimer au champ d'honneur. A cette époque, on exaltait ces sentiments patriotiques. On fit coup sur coup des films « militaires ». Les metteurs en scène Ozu Yasujiro, Yamanaka Sadao partirent en guerre. Et ce dernier, que j'avais tant vénéré, ne revint jamais de ce désert de boue et de poussière, achevé par la maladie.
Après « Zangiku Monogatari », M. Yahiro Fuji écrivit pour Mizoguchi un scénario sur la vie de Watanabe Kazan (savant, écrivain, peintre, sorte de socialiste de la fin de l'ère Edo). Mais la direction de la société ne l'accepta pas. M. Yahiro et moi, nous avons alors voulu adapter la vie de Godai Tomoatsu, grand homme d'affaires de l'ère Meiji. Avec la collaboration de M. Itoya Hisao, qui était au courant de tout ce qui concernait l'ère Meiji, nous avons achevé un scénario. Nous choisîmes le titre de « Naniwa Onna » (« Les Femmes de Naniwa ou d'Osaka »), car le héros était entouré de trois femmes. Mizoguchi fut enthousiasmé : « C'est la vie d'un Rothschild ! » Godai Tomoatsu était un grand homme politique et un homme d'affaires. Il monta à Osaka, très jeune, pour faire une carrière politique et par la suite devint un homme d'affaires important qui réussit à fonder le commerce d'Osaka. Mais, comme un fait exprès, la société refusa le projet et nous demanda de faire quelque chose de plus simple, de plus « populaire », d'essayer de plaire au public féminin, en développant l'idée des trois femmes. Nous finîmes par travailler un projet sur le monde du « Jôruri » (théâtre traditionnel de marionnettes, accompagné de la musique et du récitatif « Gidayû »), avec l'accord de la société. M. Yahiro l'abandonna, et j'écrivis le scénario seul. Toutes les difficultés m'attendaient, car je n'avais aucune idée sur le « Jôruri ». J'amassai tous les renseignements possibles et, en accord avec Mizoguchi, je choisis enfin comme héros Toyozawa Danpei qui, dit-on, joua du « shamisen » (instrument de musique japonais traditionnel, sorte de guitare à trois cordes) jusqu'au moment de sa mort. Sa femme, Chika-jo (ou O-chika) était l'auteur célèbre de « Tsubosaka », un chef-d'œuvre du répertoire de « Jôruri ». Toyozawa Danpei, le shamisenniste, faisait un duo avec Koshiji Dayu qu'on appelait « la plus belle voix du siècle ». Or ce fameux duo fut rompu à cause d'une rivalité violente entre leurs femmes, Chika-jo et Taka-jo. Dans ce film, pour la première fois, Mizoguchi utilisa Tanaka Kinuyo, qui fut une Chika-jo remarquable.
« Naniwa Onna » fut sélectionné parmi les dix meilleurs films de l'année (1940) et obtint, comme « Zangiku Monogatari », le prix décerné par le Ministre de la Culture. Je pense que le premier est sans aucun doute un des chefs-d'œuvre de Mizoguchi. Dans ce film, on m'a reproché une chose, paraît-il, invraisemblable : un montreur de marionnettes, nommé Bunkichi, veut continuer son métier même après être devenu aveugle. Moi, je voulais par-là faire l'éloge du stoïcisme de Bunkichi, soutenu par l'amour de sa femme, O-Kuni. M. Kiritake Monjuro, spécialiste en « Jôruri », disait que cela manquait de vraisemblance. Mais Mizoguchi me poussa à le faire. « Qu'un aveugle puisse ou non montrer des marionnettes, ça n'a pas d'importance. Si tu veux l'écrire, écris-le. Ne te décourage pas. » J'ai une copie des notes de Mizoguchi sur « Naniwa Onna » :
Notes sur les personnages.
— O-Chika (La femme de Toyozawa Danpei) : femme qui veut vivre une vie droite, idéale, constructive, pensant au lendemain, bonne épouse, assistante et inspiratrice de son mari.
— O-Taka (La femme de Koshiji Dayu) : se contente d'une vie aisée, comme femme d'un artiste connu.
— Toyozawa Danpei (Le joueur de « shamisen ») : les grands artistes sont sympathiques. Ils oublient facilement la réalité pour l'idéal : c'est peut-être cet idéalisme optimiste qui donne l'impression qu'ils sont anormaux.
— O-Kuni (Geisha) : femme-poupée à la mode féodale traditionnelle. Il faut en faire un beau portrait en tant que représentant une jeune femme ordinaire.
— Bunkichi (montreur de marionnettes) : Si O-Kuni est une femme féodale au bon sens du terme, Bunkichi représente le mauvais côté de cette morale féodale. Type d'homme sentimental qui ne sait pas réaliser ses rêves à cause de cette faiblesse morale.
— Koshiji Dayu (récitateur de « Gidayû ») : un homme, se laissant entraîner par sa femme O-Taka, personne très réaliste, et qui ne sait pas rompre avec son destin. Et, en même temps, il n'est pas satisfait de son style artificiel. Un homme faible qui accepte son rôle de vedette de théâtre.
— Osumi Dayu (récitateur de « Gidayû ») : homme lourd, dur, sûr de lui, affirmant sans douter que l'art est la vie.
— Manho (mécène de Toyozawa Danpei) : commerçant d'Osaka typique, dilettante et protecteur d'artistes. Un homme qui s'attache trop à ses rêves artistiques,

mais qui n'arrive pas à abandonner ses affaires. Un amateur d'art bien d'Osaka.
— Sumidayu (récitant de « Gidayû »), représentant la vieille génération, un homme à préjugés. Considérant la jeunesse comme une ennemie, il ne peut pas prévoir les possibilités artistiques de demain.
— Danyu (disciple de Toyozawa Danpei) : un homme sans ambition qui se contente d'être à côté de son maître, qu'il considère comme un dieu. Un rôle comique bien gentil.
— Tsudayu (récitateur de « Gidayû »): un bon vieil homme de la vieille génération, qui sait se contenter de ce qu'il est. Un homme sage, équilibré, paisible.
Après « Naniwa Onna », Mizoguchi réalisa « Geidô Ichidai-Otoko » (« La vie d'un acteur », 1940), troisième film du triptyque de « Geido » (métier de comédiens). Mizoguchi n'avait pourtant pas eu l'intention de faire un triptyque, ce n'était qu'un hasard. Comme dans le cas de « Naniwa Onna », il pensa d'abord prendre comme sujet la vie de Kakiemon, le plus grand faïencier japonais, avec Onoe Kikugoro VI. Pour cela, nous nous étions pas mal renseignés sur la biographie d'un grand faïencier nommé Tôshiro. Je crois que Mizoguchi, pour sa part, avait rencontré l'acteur Onoe Kikugoro. (Dans « Zangiku Monogatari », on voyait d'ailleurs le portrait de Kikugoro enfant.) Rappelons aussi, que, dans « Ugetsu Monogatari » (« Contes de la Lune Vague après la pluie », 1953), apparait un faïencier nommé Toshiro. En effet, Mizoguchi avait déjà l'intention de faire le portrait d'un faïencier. La vie d'un homme qui n'hésite pas à aller dans la montagne chercher de l'argile et du bois pour faire des porcelaines, me passionna beaucoup. Mais à l'époque, même cela fut jugé comme un projet anti-militariste. Nous fûmes obligés d'y renoncer. En revanche, nous avons décidé d'écrire la vie d'un grand acteur de Kabuki du Kansai, Nakamura Ganjuro. La légende de Nakamura Ganjuro le faisait passer pour un homme égoïste, ne pensant qu'à ses intérêts, habile flatteur aux airs bonhommes. Mais cela constitue justement le caractère même des hommes du Kansai. Mizoguchi m'a dit d'un ton ironique : « Le modèle de Ganjuro est tout près de toi, c'est toi. » Je représente en effet presque à l'excès le type du Kansai. Mais ce côté enjôleur, cet air faussement bonhomme, qu'on reprochait à Ganjuro, est, chez nous, une expression de véritable politesse. Quant à l'égoïsme, il est le plus souvent fondé sur une maîtrise raisonnable des instincts et révèle un esprit de modération; il ne se réduit pas à un simple calcul d'intérêts. Il est d'ailleurs possible que, puisque Kansai - Kyoto est, avec Osaka, le centre du commerce, ce savoir-vivre « commerçant » fasse naturellement partie de la mentalité des hommes du Kansai. De toute manière, les hommes du Kansai ne dévoilent pas facilement leurs sentiments. C'est une de leurs qualités que de pouvoir le faire, c'est la preuve de leur grande expérience. Il est difficile de savoir ce que pensait réellement Ganjuro. Il se peut même qu'il ait été un grand misanthrope. Voilà l'argument que j'aurais pu donner à Mizoguchi, qui répétait à cette époque : « Je déteste les hommes de Kyoto ! » Mizoguchi semblait ne pas pouvoir supporter cette sorte de souplesse dans les rapports humains. Lui, était un pur « edokko », direct, sauvage, impatient. Il ne s'en intéressa que plus à Ganjuro.
Je me permets maintenant de vous citer quelques lignes de l'article que j'ai écrit à cette époque à propos de Ganjuro et du film : « Ganjuro naquit dans une maison close de luxe à Osaka (comparable en France à certains salons libertins), nommée « Ogiya » (« La Maison de l'Eventail »). Sa mère, Otae, était l'unique descendante de la maison. Mais il faut savoir qu'à cette époque-là (à la fin de l'ère Edo), les « filles » étaient les femmes les plus cultivées. La maison se vantait d'une tradition de haut lignage. Il apparaissait donc scandaleux que la fille unique de cette maison tombât amoureuse d'un simple acteur, nommé Arashi Kakuzo (qui sera plus tard Nakamura Kanjaku), et qu'elle eût ensuite un enfant de lui. En effet, les acteurs étaient considérés comme des mendiants. Otae et Kakuzo ne purent se marier. Ainsi, à sa naissance, Ganjuro était déjà un personnage tragique. En l'an 5 de l'ère Meiji (en 1872), le décret sur l'affranchissement des prostituées fut appliqué et ce fut la fin de la maison « Ogiya ». A l'âge de treize ans, Ganjuro se retrouvait apprenti chez un marchand d'étoffes. Mais sa vocation d'acteur le fait s'engager dans une petite troupe de théâtre et accomplir une longue tournée dans les provinces. Sa mère partagea ses épreuves comme pauvre actrice, mais il lui était pénible d'assister à sa déchéance, elle qui avait connu une vie de luxe et de faste. S'il adorait sa mère, il haïssait son père. Il se réconcilia quelques années plus tard avec lui et ils jouèrent une pièce ensemble. Après la mort de son père (1877) — et avant d'épouser une geisha très célèbre, nommée Tomigiku — Ganjuro avait connu une femme, nommée Onami, avec qui il eut un fils. »
M. Kawaguchi Matsutaro fit un livre des amours de Ganjuro et Onami. Mizoguchi trouva cette histoire un peu mièvre. Je lui proposai alors de centrer le sujet sur le conflit père-fils. Mizoguchi trouva que ce n'était pas le moment de critiquer les rapports entre père et fils. La pression du gouvernement était telle que nous abandonnâmes cette idée. La révolte d'un fils contre son père était, autrement dit, une révolte contre la patrie...
Je travaillais à mon scénario. C'est à cette époque que je me mariai. La veille de mon mariage — et le matin même de la cérémonie — Mizoguchi me harcelait encore pour que je fignole mon scénario. Quelle cruauté ! Ce matin-là, j'avais à peine fini d'écrire que j'enfilais en vitesse mon habit de cérémonie pour





De droite à gauche : Umemura Yoko (la femme), Kawanami Ryotaro et Kawarazaki Gonjuro dans « Zangiku Monogatari » (1939).





Bando Kotaro et Tanaka Kinuyo (la femme) dans « Naniwa Onna » (1940).

arriver à l'heure... Sur la photo de mariage, à côté de M. et Mme Nagata Masaichi, Mizoguchi se tenait figé dans une attitude très digne. Tous portaient « l'habit national ». Que cela était monotone ! C'était pourtant le 2 600e anniversaire de la Fête des Chrysanthèmes, et le jour de mon mariage.

En 1941, les relations entre le Japon et les U.S.A. se tendirent brusquement. Parmi les projets de la Shochiku, il y avait la réalisation de « Genroku Chûshingura » (« La Vengeance des 47 Ronins ») par Mizoguchi, d'après la célèbre pièce de Mayama Seika. Je fus chargé, avec Hara Kenichiro, d'écrire le scénario. La Shochiku annonça à grands renforts de publicité la plus belle version de « Chûshingura » jamais réalisée !

Mizoguchi avait déjà fait plusieurs films historiques comme « Tojin Okichi », « Maria no Oyuki », « Shimpu-Ren », mais ils ne traitaient que de la période de transition de l'ère Edo. « Genroku Chûshingura » (littéralement : « Les Samouraï de la Table Ronde de l'époque Genroku ») fut donc son premier véritable film historique. (L'époque Genroku se situe au milieu de l'ère Edo, de 1688 à 1703.)

« Chûshingura » était un sujet des plus rebattus tant au cinéma qu'au théâtre. Il fallait donc le rénover. Or, « Genroku Chûshingura » de Mayama Seika est, comme vous le savez, une longue suite de pièces, qu'avait interprétées Ichikawa Sadanji, le grand homme du Kabuki. L'œuvre de Mayama est une véritable chronique de la vie des 47 Ronins, déjà très différente des autres « Chûshingura ». Mizoguchi accepta la réalisation sous deux conditions : que le film soit tiré de la pièce de Mayama Seika, et qu'il soit interprété par les acteurs de la troupe Zenshin-Za, formés par le grand Sadanji.

La Shochiku voulait un « Chûshingura » plus populaire, plus spectaculaire, plus traditionnel, propre à toucher un peuple plongé dans la guerre. La pièce de Mayama Sheika, plus austère, tournait autour du drame personnel du héros Oishi Kuranosuke, qui souffrait d'avoir à jouer la comédie en attendant le jour de la vengeance. Avec un tel sujet, la Shochiku risquait un échec. En outre, Mizoguchi avait déclaré qu'il ne voulait pas faire un film à grand spectacle. Tourner de grandes scènes d'action n'était pas son fort. Il sentait sans doute que, quels que fûssent ses efforts, il n'y réussirait que médiocrement. Bref, il voulait faire de son « Chûshingura » un film dense et sobre. Mizoguchi n'était pas un touche-à-tout. Il refusait tout ce pour quoi il ne se sentait pas fait. Non par facilité, mais par volonté d'approfondir son art. Cette exigence artistique n'est-elle pas exemplaire ?

De toute façon, la Shochiku (notamment M. Shirai Shintaro) joua son destin sur ce film. En premier lieu, il nous fallait, comme d'habitude, réunir de nombreux documents : étudier tous les textes biographiques existant sur les 47 Ronins, sur les mœurs de l'époque Genroku, etc. Je consultai M. Mayama Seika, je visitai les restes du château et des résidences des 47 Ronins, pendant que le décorateur Mizutani Hiroshi étudiait l'architecture du château et des hôtels de l'époque. Le seul stade de la préparation nous avait déjà presque épuisés.

C'est ainsi que Mizutani Hiroshi exécuta sur le plateau la reproduction parfaite du château Chiyoda grandeur nature, ce qui affola la Shochiku. La pièce de Mayama Seika comprend de longues tirades précieuses, déclamatoires et même pédantes. Cela ne convenait pas du tout au rythme cinématographique. De plus, la stylisation du jeu des samouraï conduisait à une action figée et à une certaine monotonie. Il fallait que la mise en scène insuffle de la vie à la pièce tout en respectant l'originalité de celle-ci. Mizoguchi réalisa un film admirablement vivant, souple, avec de nombreux « one scene one cut ». Le film était interprété par les acteurs de la troupe Zenshin-Za qui avaient déjà fait l'expérience du cinéma dans « Machino Irezumimono », « Kôchiyama Sôshun », « Matatabi Senichiya », mais ce fut là leur premier contact avec la direction sèche et rigoureuse de Mizoguchi. M. Kawarazaki Chotaro, le directeur de la Zenshin-Za, écrivit dans le bulletin de la troupe : « Mizoguchi Kenji était d'ordinaire un homme paisible et calme, mais une fois sur le plateau, il se montrait implacable et décidé comme un pharaon. Il était toujours le premier arrivé et nous attendait, assis dans son fauteuil, silencieux, le visage tendu par la concentration ; on l'appelait le Dieu des enfers. Il ne prêtait aucune attention au budget des décors, faisant bâtir l'intérieur du château d'Edo en grandeur naturelle, ou un temple magnifique pour un seul plan. » La Shochiku savait cependant, avec un tel sujet, persuader les ministères de l'aider à amasser les matériaux difficiles à obtenir.

Sur le plateau régnait une tension extraordinaire. Même pendant la pause entre deux plans, nous restions debout, immobiles, sans respirer, durant des heures. Nous n'avions pas une minute de répit. Comme les acteurs ne voulaient pas se reposer, le metteur en scène ne le pouvait pas non plus et restait assis dans son fauteuil, le visage toujours aussi rouge. Nous nous regardions ainsi les uns les autres dans une atmosphère tendue. Pendant huit mois, de juillet 1941 à février 1942, nous habitions Kyoto, dans des maisons louées pour le tournage du film. Nous étions alors au milieu de la guerre. Tout le monde était obligé de porter un « uniforme national ». Mais, prétextant le tournage, nous mettions tous des kimonos. Cela représentait pour nous une sorte d'évasion de l'atmosphère militaire, une résistance un peu ironique, et en même temps, une fuite dans l'univers esthétique.

Avec ce film, nous avons fait des études passionnantes sur les beaux-arts. Mizoguchi pouvait lui-même nous initier avec ses seules connaissances. Quand nous étions libres, sur sa demande, nous allions voir des objets d'art antiques dans les musées et les temples. À la fin de l'année, la guerre du Pacifique éclata.

M. Kawarazaki continue : « Au milieu de la guerre, nous pouvions continuer à vivre grâce à Mizoguchi Kenji qui ne se consacrait qu'à ses recherches artistiques. Notre troupe, comme le film, était placée sous l'influence d'une sorte d'aura divine, loin de toute réalité. »

Les frais de tournage de « Genroku Chûshingura », avant même son achèvement, dépassaient déjà de beaucoup le budget prévu. Toute la direction de la production se trouva obligée de démissionner. Le film fut dans une situation difficile. C'est alors que Mizoguchi eut un grand malheur : dans la détresse générale, en pleine guerre, l'esprit de Mme Mizoguchi vacilla. Une nuit, Mizoguchi trouva sa femme priant avec transport, l'air égaré, devant le mur de la chambre. Effrayé, Mizoguchi cria en vain le nom de sa femme pour la réveiller... Malgré cela, il n'arrêta pas le tournage. À part deux ou trois amis, personne, sur le plateau, n'avait eu connaissance de cet événement tragique. Son visage demeurait impénétrable. Cette attitude stoïque m'a beaucoup ému. J'hésite encore à écrire tout cela, mais je le fais pour montrer à quel point Mizoguchi avait été un bourreau de travail que rien ne pouvait vaincre.

Tajima Matsuo était le frère de Mme Mizoguchi. Il travaillait comme assistant-opérateur de Miki Shigeto. La pénible nouvelle lui causa un choc. Sous le coup de l'émotion, il s'engagea, malgré les exhortations de sa femme, Mme Fuji, et de Mizoguchi. Il ne revint jamais de l'enfer du Pacifique, laissant une veuve et deux enfants. Mais sa sœur ne pouvait même pas deviner le drame dont elle était la cause. Y a-t-il quelque chose de plus cruel que ceci ? Une fois, Mizoguchi et moi buvions verre sur verre. Devant sa tristesse, je n'ai pu retenir mes larmes. Mizoguchi a posé sa main dans mon dos et m'a dit : « Merci, tu es gentil. Les larmes n'y peuvent rien..., mais devant tes larmes, je ne peux, moi aussi, m'empêcher de pleurer... » Il sanglota. Mizoguchi recueillit par la suite la veuve et les deux orphelins. Je ne pouvais m'empêcher d'admirer le courage et la tendresse de Mizo-san qui avait pris tout naturellement la décision de nourrir la famille de son beau-frère. Mme Fuji, pour sa part, accepta courageusement son malheur, prit soin de sa belle-sœur malade avec dévouement et soutint Mizoguchi. Ainsi put-il continuer tranquillement son travail.

Le Japon élargissait alors son champ de bataille. Les hommes valides étaient mobilisés les uns après les autres. Le cinéma se trouva à court de main-

d'œuvre. La production des films fut limitée. Les sociétés se trouvèrent obligées à se grouper. La fusion des trois sociétés de films : Nikkatsu, Shinko Kinema, et Daito Eiga donna la société Daiei. Le service de l'Information et de l'Armée imposa plus que jamais un programme cinématographique nationaliste. La Shochiki, elle aussi, décida un film à l'occasion du traité de paix entre le Japon et la Chine et, pour cela, choisit Mizoguchi comme metteur en scène. On demanda à Tomizawa Ushio et Makino Yoshiharu (romanciers) d'écrire un scénario original et on me confia l'adaptation cinématographique. Au début de l'été 1942, nous nous sommes réunis : Mizoguchi, Yoneda (directeur de production), Takagi (assistant), Sakai Tatsuo (assistant), Tomizawa, Makino et moi. Le 13 juillet, pour repérer les lieux, nous sommes partis pour la Chine.
Mizo-san ne s'était jamais montré aussi gai que pendant ce voyage. D'abord, il s'obstina à emporter un sabre. On dit qu'il fit chercher une arme artisanale, excellente et noble, qui satisfaisait sa passion d'objets anciens. Il se voyait comme un personnage martial, vêtu d'un uniforme national, avec un sabre à la main. On lui faisait sentir ce que son attitude avait d'exagéré ou de ridicule. Mais il n'écouta personne. Cependant, juste au moment du départ, gêné, il abandonna son sabre. Il grognait comme un enfant gâté, mécontent des conditions de voyage que l'Armée lui offrait. Grâce à un décret du Comité du Cinéma du ministère de la Culture, nous avions droit au même traitement qu'un officier supérieur. Mizo-san regimba : « Si je ne suis pas traité comme un général, je ne pars pas ! Le décret est signé par le Premier ministre ! Avec ça, j'ai au moins le droit d'être traité comme un général !... Rappelez-vous l'accueil qu'on a réservé à Yamada Kosaku (le musicien-compositeur) lorsqu'il est allé en Chine. Ça m'ennuie qu'un cinéaste soit moins considéré qu'un simple musicien ! » Nous sommes partis enfin. Le 13 juillet, après une heure d'avion, nous arrivions à l'aérodrome de Shangaï. MM. Kontaibo Goro et Hazumi Tsuneo nous attendaient. C'étaient les membres de l'Union Cinématographique Sino-japonaise, qui devaient être co-producteurs du film de Mizoguchi. Shanghaï était alors occupé et contrôlé par l'armée japonaise, mais les partisans chinois agissaient dans l'ombre. Il ne se passait pas de jour sans attentats. La nuit de notre arrivée, M. Tsuji Kyuichi est venu, en uniforme militaire, nous voir à l'hôtel. Il occupait un poste au service de l'Information de l'Armée. M. Tsuji, lorsqu'il était encore étudiant, avait écrit un grand article élogieux sur « Naniwa Hika ». Il était ravi de rencontrer Mizoguchi. Mizoguchi profita de cette chance pour exposer son problème. Ainsi eut-il l'occasion de voir le chef du service de l'Information et réussit-il à se voir honoré au même titre qu'un général ! Mizoguchi en fut satisfait. Je pensais jusque-là que son attitude relevait d'un tempérament puéril, mais en y réfléchissant bien, elle me paraît, au contraire, avoir été dictée par le courage d'un homme qui voulait sauvegarder sa dignité de cinéaste.
Pendant tout le voyage, Mizoguchi s'était comporté comme un véritable enfant : franchissant la porte d'une forteresse, par exemple, il a répondu, à la manière d'un général, au salut des soldats... Une nuit, nous avons suivi la chasse aux partisans. Comme Mizoguchi avait les jambes faibles, je lui conseillai d'abandonner cette poursuite, mais il ne m'écouta pas. A un moment, il se tordit la cheville et tomba. M. Sakai le porta sur son dos. Arrivés à l'endroit voulu, nous passâmes la nuit à guetter les ennemis, qui ne se montrèrent pas. Mizoguchi piqua une colère, comme lorsque nous n'étions pas prêts pour une scène de tournage : « Quelle blague, hein ! S'il ne devait rien se passer, pourquoi m'entraîner jusqu'ici ! » Je lui répondis : « Estimez-vous heureux que la situation n'empire pas ! » Il parut contrit comme un enfant réprimandé. Je n'ai pas oublié l'expression de son visage.
Après un voyage dans plusieurs provinces chinoises, nous sommes retournés à Shanghaï. A la gare, M. Yoneda et M. Hazumi ne nous attendaient pas. Mizoguchi était furieux. Nous avions faim. Nous sommes entrés dans un restaurant. Je voulais manger des crabes, Mizoguchi me dit que ce n'était pas la saison. Justement MM. Yoneda et Hazumi en avaient été intoxiqués et ils étaient alités. Mizoguchi me dit alors : « Il faut être idiot pour s'intoxiquer avec des crabes. Merde ! J'en aurais mangé que je ne m'en porterais pas plus mal ! » Mortifié, il tapa du pied. N'est-il pas curieux de le voir s'emporter pour si peu de chose ? A propos, voici une autre anecdote : après la guerre, quand les thons furent contaminés par les retombées nucléaires de Bikini, Mizoguchi parcourait tous les restaurants de Tokyo et mangeait du thon : « Mais où sont les thons de Bikini ? » disait-il. Une autre fois, il se mit en colère contre moi, disant qu'il était impardonnable de le tutoyer. Il me prit au collet et déchira ma chemise. M. Makino Yoshiharu faillit le frapper avec une chaise...
Finalement, le film sino-japonais ne se fit pas. Je crois que Mizoguchi, pour sa part, n'avait pas eu vraiment l'intention de faire aboutir le projet. Il y avait, d'autre part, trop de difficultés...
De la fin 1943 à 1944, Mizoguchi réalisa « Danjuro Ichidai », « Maito Bijomaru » et « Miyamoto Musashi ». C'étaient des petits films très bien faits. M. Kawaguchi Matsutaro en avait écrit les scénarios. Tokyo était de plus en plus violemment bombardée. Le Japon tombait rapidement dans la détresse de la défaite... — YODA Yoshikata. (A suivre, avec l'aimable autorisation de la revue Eiga Geijutsu.)





KAWARAZAKI CHOJURO ET TANAKA KINUYO DANS « MIYAMOTO MUSASHI » (1944)

Situation du nouveau cinéma : Suède

1 *Recensement scandinave*

2 *Kenne Fant*

3 *Vilgot Sjöman*

4 *Jorn Donner*



1

Recensement scandinave. La situation du cinéma scandinave (qui est surtout suédois) est examinée dans les entretiens qui suivent, y compris (grâce à Jörn Donner, trait d'union finno-suédois) une touche finlandaise. Dans ce dernier pays, le jeune cinéma en est d'ailleurs à ses tous premiers pas (le vieux en est à ses seconds), et il en va de même pour la Norvège, qui eut droit elle aussi à une touche dans notre 179 (Semaine de la critique : le « Klimax » de Rolf Klemens). Quant au Danemark, essentiellement représenté jusqu'ici par l'intemporel et international Dreyer (« Cahiers » 170, entretien), il ne l'est, dans sa jeune pousse, que par Palle Kjaerulff-Schmidt (son remarquable « Week-end » : «Cahiers » 164 ; son gentil « To » : « Cahiers » — Berlin — 171). Ajoutons le film à sketches « 4 x 4 », auquel il collabora pour 1/4, par ailleurs première manifestation d'une scandinavité cinématographique puisqu'il fut fait (sur le thème du printemps) par, outre le Danemark, la Norvège, la Finlande (historiette amoureuse, maladroite, mais aux cadrages lumineux) et la Suède ; sketch de Truell, scénario de Forslund, jeu de von Sydow, qui, avec son thème ferroviaire nostalgique, sa solitude désertique et ses Caucasiens hâlés, se trouvait recouper, climatiquement et racialement, le climat d'aventure de l'Ouest américain.

Donc, la Suède constitue, au cinéma, le gros morceau de la Scandinavie. Il y a quelques années, sa situation était un peu (tout petit peu) analogue à celle de l'Allemagne cinématographique : ex-grand du cinéma, le pays se survivait dans l'académisme, tandis qu'une critique déphasée tranchait de tout et de rien.

Là-dessus : Bergman. Son prestige, son influence, furent bientôt immenses. Sans compter qu'il contribua économiquement à la viabilité du cinéma suédois. Mais Bergman, c'était tout, c'est-à-dire : lui... et puis rien. Alors les jeunes Suédois faisaient des complexes, et ça se traduisait de deux façons : d'une part, une admiration, absolument normale, mais intimidante, donc stérilisante, d'autre part, des réactions anti-Bergman, absolument normales, mais brouillonnes, donc stérilisantes. Et il n'est effectivement pas drôle de s'entendre seriner toute la sainte journée : Suède et Cinéma = Bergman, même si, et surtout si c'est vrai. En tout cas, entre Bergman et les autres, c'était le fossé.

Mais ce n'était pas faute, pour Bergman, de vouloir aider ses éventuels successeurs (et il y eut d'autant plus de mérite qu'il est surchargé, jusqu'à l'exténuation, par ses activités de théâtre et de cinéma), malheureusement, sa loi d'aide se traduisait généralement ainsi : donnez-moi vos scénarios, et je vous les corrigerai, ou : laissez-moi superviser le tournage, et je vous dirai tout comment faire. La solution risquait d'être aussi stérilisante pour le secouru que fatigante pour le secoureur.

Pourtant, la révolution, peu à peu, s'opéra. Un coup de pouce (entre autres), fut donné par Donner, qui, débarquant de sa Finlande natale, commença par traiter les critiques suédois d'imbéciles. Ce n'était ni gentil ni faux, en tout cas — c'est l'essentiel — c'était provoquant, donc salutaire.

Il y eut aussi (et y a toujours) « Chaplin », revue de cinéma, un peu les « Cahiers » de là-bas, fondée par Bengt Forslund (aussi administrateur et éditeur), secondé par Törsten Manns et Stig Björkman (aussi architecte et assistant de Losey), qui y entrèrent au cinquième numéro (on en est aujourd'hui au 64e) et y travaillèrent longtemps (et pas tout seuls) pour l'amour de l'art, vu qu'une revue suédoise ne peut guère s'amortir qu'auprès des suédophones. Jusqu'au jour (nov. 64) où « Chaplin », déjà solidement lancée, se vit rachetée et surlancée par l'Institut du Film, lui-même tout jeune, et qui (mené par Harry Schein), est à la fois une cinémathèque, une école, une codistribution et coproduction.

De « Chaplin », cependant, Forslund passait à la SvenskFilmIndustri où il devenait pédagogue, puis directeur de production et, à l'occasion, scénariste. Bengt Forslund est également le fondateur des trois « Fraises Sauvages » (Smultonstrället), cinés d'art et d'essai

implantés à Stockholm, Göteborg et Malmoe. Je ne dirai rien de la S.F.I. (la plus vieille et vaste des Cies suédoises), laissant parler son Directeur Général Kenne Fant (ex-acteur, réalisateur et distributeur) qui s'exprime ici-même infra. Je passe aux deux autres : la Sandrews et la Europa, qui s'opposent et se complètent avec bonheur.
Ainsi, la Europa hérita le film d'inceste au XVIIIe de Sjöman, qu'avait décommandé la S.F.I. (productrice des trois premiers Sjöman, et par ailleurs de tout Bergman), lorsque « La Robe » fut injustement éreinté par la critique (ici puissante), et se flopa commercialement. Europa fit aussi le premier Donner (la S.F.I. ne peut tout de même pas tout faire !) : « Dimanche de Septembre », son meilleur. Elle fit aussi « Jakten », de Ingve Gavlin, le meilleur des Suédois non connus en France, film policier et d'aventures à trois au grand Nord. Mais comme il est sans femme, nos distributeurs lui refusent le label « suédois ». Europa a aussi fait deux Widerberg (« Voiture d'enfant » et « Quartier du Corbeau ») et coproduit le troisième.
Sandrews, elle, a fait le troisième Donner (« Ici commence l'aventure »), le cinquième Sjöman, et le premier Zetterling. En ce qui concerne celle-ci (qui est, avec Sjöman, la continuatrice de ce qu'on pourrait appeler le classicisme suédois, et que certains disent — facile ! — académisme), je renvoie aux « Cahiers » 177, pour l'entretien avec et critique des « Amoureux ». En ce qui concerne Sjöman (qui reculait, dans le « 491 » intégral, non projeté même en Suède, les limites de la violence érotique — mais ce n'était pas porté par une nécessité donc beauté suffisante), je renvoie aux « Cahiers » (Berlin) 171. Ajouter maintenant la très jeune Bo Widerberg Film, fondée, on le voit, par B.W. lui-même (entretien avec : « Cahiers » 158). Widerberg quoi qu'on en dise (et on en peut dire du mal : « Cahiers » - Berlin - 171, mais « Voiture » n'était pas mal — « Cahiers » 158 —, mais « Quartier » est moins bien : violence sociale de principe sur un principe à la Becker). Widerberg, donc, est malin et cohérent, donc efficace et fécond. Autour de lui se forma vite un noyau de jeunes, anti-Suède, anti-Bergman, anti-studio, etc., ce dont la Suède avait peu besoin, et qui lui fit du bien. Et la B.W.F. (qui coproduisit, avec Europa, « Amour 65 » de B.W.) est décidée à produire jeune. Prochain film : « Texas », écrit pour Tommy Berggren, acteur préféré de B.W. (et acteur de « Jakten ») : histoire d'un jeune qui raconte, ou mime, à d'autres jeunes, les westerns qu'ils n'ont pas assez d'argent pour aller voir.
Là dessus, coiffant l'ensemble : les heureuses mesures prises par l'Etat (dont certaines sont reprises par le Danemark), pour favoriser l'art et l'industrie cinématographiques : je re-renvoie à Kenne Fant.
Ceci, comme cela, nous fait donc voir comment se nouent les conditions favorables à l'expansion ou au renouveau du cinéma suédois (et, un peu, scandinave). Et, ce qui est curieux, c'est de voir comment s'est réalisé en Suède ce bel équilibre entre les deux cinémas, l'ancien et le nouveau, et entre les différents clans (productifs, distributifs et plumitifs) qui gravitent autour, suffisamment ennemis pour que se créent des tensions fécondes, suffisamment amis pour trouver moyen de collaborer. Curieuse Suède, où tout ce qui se fait, décidément, a le bonheur de s'harmoniser. Ou faut-il dire malheur ?...
Mais jugeons aux résultats, puisque aussi bien le recul (cet ensemble fut fait aux Pâques 65) nous permet un an de bilan. Alors, voici : les coproductions annoncées par S.F.I. avec Godard (« Masculin-Féminin ») et Bresson (« Balthazar »), sont maintenant réalisées (voir « Cahiers », passim), ainsi que les films-projets annoncés ici par Mai Zetterling (« Cahiers » 177), et MM. Vilgot Sjöman et Jörn Donner. Pas si mal.

Michel DELAHAYE.



Page ci-contre : Bibi Andersson dans « La Maîtresse » et ci-dessus « La Robe », tous deux de Vilgot Sjöman.

2

Entretien avec Kenne Fant. Agé de 42 ans. Fut acteur (20 films), réalisateur (8 films). Fonde une salle d'art et d'essai. Lui en ajoute deux autres. Crée une compagnie de distribution et fait sortir en Suède « Le Beau Serge », « Le Trou », « Les Cousins », etc., ainsi que la « Nuit du chasseur », trois fois condamné par la censure, mais finalement imposé (grâce à l'aide de la presse). En 1962, il devient chef de production de la « Svenskfilmindustri » et, en 1963, directeur général.
Kenne Fant envisageait autrefois d'être diplomate. Il met aujourd'hui au service du cinéma ce qui a subsisté en lui de cette vocation.
Cahiers Où en est l'économie cinématographique suédoise ? Qu'en est-il de la nouvelle loi ?
Kenne Fant Le chiffre d'affaires de la production cinématographique en Suède est de 150 millions de couronnes, c'est-à-dire environ 140 millions de nouveaux francs. Mais si nous tenons compte des petites salles qui sont exemptées de taxes, nous pouvons dire que cela fait 120 millions de couronnes, dont 10 %, c'est-à-dire 12 millions de couronnes, sont affectées à l'Institut du Film Suédois. 30 % de cette dernière somme sont réservés au producteur, au prorata des recettes des salles ; 20 % sont répartis sous forme de primes à la qualité, et 15 % servent à compenser les déficits de certains films de qualité qui ont été des échecs commerciaux. Outre cela, 5 % sont consacrés à la publicité et à la propagande cinématographiques, notamment pendant les festivals. Quant aux 30 % restant, ils sont destinés à la création d'une cinémathèque et d'une école de cinéma
Cahiers Est-ce que cette nouvelle loi a déjà porté ses fruits ?
Fant Oui, elle a très vite eu de très bons résultats. Voici quelques chiffres précis. 1962 : la production suédoise n'est que de 12 longs métrages. Juillet 1963 : nouvelle loi d'aide au cinéma. Résultat : en 1964, nous avons produit 25 longs métrages, plus du double de notre production de 1962. Mais il n'y a pas que la quantité qui ait augmenté. La qualité aussi, bien que je ne puisse dire exactement dans quelles propor-

tions, et que ce ne soit peut-être pas à moi de le dire. En tout cas, on peut nettement voir la différence. Les producteurs sont plus ambitieux, ils ont davantage de courage lorsqu'il s'agit d'aborder certains sujets.

Donc, grâce à cette aide, les metteurs en scène qui avaient dû s'éloigner du cinéma peuvent reprendre le travail. Par exemple : Arne Sucksdorff et Alf Sjöberg, qui depuis quatre ans n'avaient pas pu tourner de films, en raison des échecs commerciaux qu'ils ont essuyés, ont pu recommencer à travailler. Maintenant, nous pouvons produire leurs films, ils en ont fait chacun un.

Par ailleurs, il y a en Suède, comme en quelques autres pays, une Nouvelle Vague. De jeunes metteurs en scène comme Vilgot Sjöman, Bo Widerberg, Jörn Donner, ou de nouveaux débutants comme Yngve Gavlin, qui a fait « Jakten », sont maintenant assurés de pouvoir travailler.

Le cinéma suédois a en ce moment une certaine vitalité, et cela parce que les circonstances économiques sont devenues plus favorables. Le cinéma est en même temps devenu de plus en plus, en Suède, le centre de la vie culturelle. On s'y intéresse, les romanciers et les journalistes en discutent. Auparavant, le cinéma était essentiellement l'affaire des échotiers.

C'est très encourageant, car le métier devient de plus en plus intéressant. Il est agréable de travailler dans une branche qu'on met sur le même plan que le théâtre et la littérature.

Il y a aussi le changement de génération. Les nouveaux metteurs en scène, les nouveaux scénaristes, sont souvent des intellectuels, ce sont en tout cas des gens qui ont réfléchi au cinéma. Autrefois, ceux qui avaient du talent ne pensaient pas à s'exprimer par le cinéma, aujourd'hui c'est devenu leur ambition. J'ajoute maintenant, pour tâcher de préciser ce que je vous disais touchant les progrès qualitatifs du cinéma suédois, que sur les 25 films qui ont été produits en 1964, 7 ont été primés. Cette année, où la production a été beaucoup plus ambitieuse que l'année passée, ce chiffre devrait être considérablement augmenté.

Cahiers Nous n'avons vu en France qu'un film de Sjöman, un film de Widerberg, et un de Donner. Pensez-vous que les films suédois seront désormais mieux distribués à l'étranger ?

Fant Je peux vous dire qu'il y a quelques années, il était presque impossible de vendre un film suédois à l'étranger. Les exceptions étaient très rares : « Elle n'a dansé qu'un seul été » en fut une. Depuis Bergman, l'étranger a commencé à s'intéresser au cinéma suédois. Mais nous ne sommes qu'au début de quelque chose de nouveau. Et c'est peut-être justement cette nouvelle vague dont je vous parlais qui va attirer plus profondément l'attention des pays étrangers, notamment grâce aux festivals. A partir de là, peut-être nous achètera-t-on davantage de films.

Cahiers Avez-vous en Suède des circuits de salles spécialisées, dans le genre de nos cinémas d'Art et d'Essai ?



Harriet Andersson dans « Aimer », de Jörn Donner.

Fant Oui, nous avons quelques petites salles d'exclusivité, qui ont été créées dans le même esprit : et qui s'appellent « Smultronstället » (« Les Fraises sauvages »). Cela marche très bien, et l'on voit qu'il y a de plus en plus une élite, dans le public, qui s'intéresse au bon cinéma. Cela aussi est très encourageant. Lorsque nous produisons un film un peu en dehors des normes, nous savons maintenant qu'il y a un public qui pourra le recevoir.

Et ici je voudrais ajouter que la télévision, qu'on considère en général comme l'ennemi mortel du cinéma, n'est pas vraiment une ennemie. Elle a même fait du bien en diffusant beaucoup de bons films. Tout au moins ici, en Suède. Mais je précise que, grâce à un accord intervenu entre nous, afin justement d'éviter la concurrence, la télévision s'abstient de projeter des longs métrages certains jours, par exemple le samedi, le dimanche et le mercredi soir. Or, cela, évidemment, est très important pour nous.

De plus, les films que nous vendons à la télévision font eux aussi l'objet d'une convention selon laquelle ils ne doivent passer qu'un certain nombre de fois dans l'année.

Cahiers Vous avez passé certains contrats concernant votre distribution à l'étranger ?

Fant Oui. Avec la compagnie Omnia film, à Munich, nous avons passé un accord pour la production 1964-1965, y compris le prochain film de Bergman. Ils ont acheté les droits de distribution mondiale. Mais cet accord ne vaut que pour les deux années que j'ai dites. Reste qu'il constitue une garantie assez importante. Mais pour l'avenir, nous verrons.

Cahiers Qu'en est-il du prochain Bergman ?

Fant Normalement, nous produisons cinq à six films par an. Quant à Bergman, nous avons avec lui un contrat ; il ne travaille que pour nous. Ce que je peux vous dire, c'est qu'on a l'impression maintenant qu'ici, en Suède, le public a recommencé à aller au cinéma, et nous sommes même le seul pays qui peut se prévaloir d'un accroissement du public. Si nous comparons les six derniers mois de 1964 avec les six derniers mois de 1963, nous constatons une augmentation de fréquentation de 6,9 %.

Cahiers La Suède a eu longtemps la réputation d'un pays où l'on allait moins au cinéma qu'ailleurs.

Fant C'est exact : par rapport à 1956 (si nous attribuons à cette année une valeur de 100 %), nous avions perdu 52 %. Le public s'en allait. Maintenant il revient.

Cahiers Comment fonctionne votre compagnie, la Svenskfilmindustri ?

Fant C'est la plus vieille compagnie du monde, puisqu'elle date de 1905. Nous possédons 107 salles et 6 studios, dont l'un a été créé en 1919. Par ailleurs, c'est ici qu'ont commencé Sjöstrom et Stiller...

Cahiers Et pour ce qui est des coproductions avec la France ?

Fant La France est l'un des pays qui nous intéresse le plus, et nous sommes en train de faire une coproduction avec Jean-Luc Godard, à laquelle est associée la compagnie Sandrews. Ce sera un film d'après Maupassant. De plus, notre compagnie et l'Institut du Film Suédois, vont coproduire un film de Robert Bresson. Nous allons aussi coproduire un film qui sera réalisé par Raymond Vogel et dialogué par Alain Robbe-Grillet. Ingrid Thulin en sera l'interprète principale. Le film sera tourné en décembre en Roumanie. Voici les

trois coproductions qui sont actuellement en chantier avec la France. Nous avons aussi un autre projet avec l'Italie, mais cela sera pour l'année prochaine. Ici, en Suède, nous avons déjà pas mal à faire. D'autant que notre nouvelle vague ne cesse de s'augmenter. Un nouveau vient d'apparaître : Lars Görling, l'auteur du roman « 491 » qui est en train de finir en ce moment son premier film comme scénariste et réalisateur : « Tous avec Gunnila, lundi soir et mardi ». Je suis heureux qu'il ait eu la possibilité de faire ce film, car je crois qu'il peut nous apporter beaucoup. Par ailleurs, Bengt Forslund est actuellement directeur de production du premier Pop-Film jamais fait, et qui est réalisé par T. Axelmann, jusqu'ici réalisateur à la télévision suédoise. Et il y a aussi Jan Troell, le réalisateur du sketch suédois de « 4 X 4 », qui va prochainement réaliser un film d'après un roman de Eyvind Johnson, de l'Académie suédoise. Ce sera son premier long métrage.

Cahiers Tout cela, favorisé par la nouvelle loi d'aide au cinéma...

Fant Oui. Le redémarrage est très net. Je vous l'ai dit au début, vous voyez maintenant exactement à quel point nous en sommes de notre développement.

Notre compagnie a considérablement augmenté son bénéfice net, et en Bourse (puisque notre compagnie, seule en Suède, est cotée en Bourse) la valeur de nos actions a triplé depuis deux ans.

Cela nous donne, pour la première fois, la possibilité d'améliorer nos studios, nos salles, et tout l'appareil de production dans son ensemble, chose que, pendant les années maigres, nous n'avons pas eu la possibilité de réaliser. Pour l'avenir, donc nous avons quelques raisons d'être plutôt optimistes...

(Propos recueillis au magnétophone.)



3

Entretien avec Vilgot Sjöman.

Cahiers Vous aviez écrit des romans ou des scénarios. Comment avez-vous eu l'idée ou l'occasion de réaliser un film ?

Vilgot Sjöman J'ai écrit pendant 15 ans. En mai 61, je me suis trouvé à Paris, pour faire des interviews et des articles pour un journal suédois, et c'est ainsi que j'ai rencontré Alain Robbe-Grillet dans un bistrot, pendant un quart d'heure, et Jean-Luc Godard, dans les bureaux de Beauregard. J'écrivais alors « La Maîtresse », un scénario que m'avait demandé Bergman, et dont il avait l'intention de confier la réalisation à quelqu'un — j'ignore qui. C'est alors qu'il m'est subitement venu à l'idée de leur demander quelque chose de plus personnel concernant leur accès à la mise en scène. « N'êtes-vous pas un peu intimidé à l'idée de manier une caméra pour la première fois ? » ai-je demandé à Robbe-Grillet. Non, il n'était pas du tout intimidé. Il était très sûr de lui. Moi, cette idée-là me donnait affreusement peur. Enfin, ça m'a rassuré un peu... En tout cas, ces deux rencontres m'ont ancré dans mon projet et quand le scénario fut terminé, j'écrivis à Bergman pour lui demander s'il ne voudrait pas me confier la mise en scène du film. Sinon, je m'arrangerais pour trouver moi-même les ressources nécessaires pour monter l'entreprise.

Je ne sais si j'aurais eu le courage de le faire, toujours est-il que nous avons beaucoup discuté de la chose, à mon retour en Suède. Bergman m'a dit que c'était une terrible histoire que de devenir metteur en scène, et que j'ignorais tous les tracas qui m'attendaient. Puis, au bout d'une demi-heure, il m'a demandé si j'avais toujours envie de faire le film. J'ai dit oui. Mais pour apprendre le travail, il me fallait être assistant sur un de ses films. Or, j'avais depuis longtemps l'idée d'écrire un journal de tournage. L'idée nous convenait donc à tous deux, et c'est ainsi que je suivis entièrement « Les Communiants », que Bergman préparait alors, depuis l'élaboration du scénario (je voyais Bergman toutes les semaines) jusqu'au film proprement dit, dont je suivis les six mois de travail.

Cahiers Et vos débuts ?

Sjöman Débuter, c'est assez facile. Plus que je ne le croyais. C'est quelque chose de nouveau, mais on s'y fait. C'est surtout pour le deuxième et le troisième film que c'est difficile. Heureusement, « La Maîtresse » n'a pas été mal accueilli en Suède.

Cahiers Etes-vous influencé par Bergman ou réagissez-vous contre lui ?

Sjöman Ce qui est intéressant maintenant, dans le cinéma suédois, c'est que nous avons une situation polémique. Et cela, nous le devons à Widerberg. Car Widerberg représente une opposition vitale à Bergman. Avant, Bergman était en Suède LE cinéma, et il n'y avait guère de discussions ou d'oppositions. Depuis, Widerberg a introduit la discussion, et il s'est formé une sorte de groupe autour de lui, composé de jeunes qui sont maintenant élèves de la toute récente école de cinéma, fondée en juin 64.

Il y avait en Suède une longue tradition du cinéma en studio, précis, soigneux, tradition dont Bergman est le maître, et c'est à cela que s'est opposé Widerberg qui hait, dit-il, le cinéma en studio. Cela veut dire qu'il n'a jamais travaillé en studio. Mais je crois très sage de sa part d'avoir cette sorte d'idée fixe, car le bon côté des idées fixes est d'être fécondes.

Je sens moi-même, après trois films, le besoin de m'éloigner des studios, car les conditions, surtout de temps, y sont terribles, il ne reste plus aucune marge pour le soupir, la détente, la réflexion. Je comprends donc d'autant mieux ce qu'a voulu faire Widerberg.

Cahiers Comment vous est venue l'idée de « 491 » ?

Sjöman Je pensais d'abord faire une histoire d'inceste entre frères et sœurs mais je l'ai trouvée trop dure pour un second film. Comme Svenskfilm m'avait proposé le roman de Lars Görling, « 491 », que j'aimais beaucoup, j'ai accepté.

Nous avons écrit l'adaptation, mais ensuite j'eus beaucoup de difficultés à trouver les jeunes acteurs. Les acteurs de théâtre avaient une diction terrifiante, dont le premier résultat était de détruire toute possibilité de rendre le langage de Stockholm. J'ai donc fini par prendre des amateurs. Ils n'avaient encore jamais joué, mais ils avaient le sens du langage. Il faut dire que respecter le langage représentait ici une sorte d'expérimentation. En Italie ou en France on a le sens du naturel, ici, on n'en avait pas l'habitude. Mes amateurs, bien sûr, n'avaient aucune discipline de travail, mais ils m'inspiraient beaucoup, car ils en savaient presque plus que moi sur le sujet.

Cahiers En tant que spectateur, qu'est-ce qui vous attirait dans le cinéma ?

Sjöman Quand on débute, à 5, 7 ans, eh bien, on va voir tous les dimanches un film. En général un western. Mais je n'aimais pas le comique. Ni Chaplin ni Keaton. Ce n'était pas la réalité. Et même ça me faisait presque peur, car cela contenait des choses bizarres que je ne comprenais pas. Mais le Wild West, pour moi, c'était la réalité. Puis, vers 15 ans, j'ai terriblement aimé Marcel Carné. Et je pense toujours que « Le Jour se lève » est un film admirable. Ainsi que « Les Enfants du paradis ». Le premier que je vis fut « Quai des Brumes ». Ça me bouleversa. Carné fut pour moi une sorte d'initiateur au cinéma. En 56, à Los Angeles, à l'école de cinéma de l'Université, je fus très heureux de rencontrer Kurt Courant, opérateur de « La Bête humaine » de Renoir et du « Jour se lève », ce film que deux ans avant, à Paris, j'avais vu tous les jours pendant une semaine, pour l'apprendre, littéralement, image par image, car j'avais entendu dire qu'on allait le détruire et j'en étais très triste.

Ensuite, il y a Fellini, qui me touche beaucoup. Antonioni, pour moi, est très limité affectivement, il joue seulement dans une étroite partie de tout le clavier possible. Fellini, lui, joue de toutes les émotions aussi bien dans la chaleur que dans l'ironie.

Cahiers Pour en revenir à « 491 », aviez-vous pensé, avant de faire votre film, aux films américains sur la jeunesse, ceux de Ray, Brooks...

Sjöman L'important pour moi était d'être conséquent. C'est en ce sens que j'ai pensé à « Blackboard Jungle », car je trouve que le film ne l'est pas, avec cette séquence sur les bons jeunes gens qui doivent faire pendant aux autres pour montrer que toute la jeunesse n'est pas comme ça. Pour moi, si on veut faire un film qui soit une sorte de « J'accuse », il faut être conséquent et finir par quelque chose de si noir que le public quitte la salle avec le sentiment que tout ça doit être changé. Avec la fausse espérance, comme dans les films américains, on calme le public.

Cahiers Tout dépend de la façon d'intégrer l'élément « non-violent » du film. On peut le traiter avec ironie, on peut s'en servir pour faire ressortir au contraire la violence. Mais revenons à vous : avez-vous pensé, en dirigeant vos jeunes acteurs, à un style particulier d'interprétation ?



« La Maîtresse » : Max Von Sydow et Bibi Andersson.

Sjöman Non. J'ai surtout pensé à les prendre tels qu'ils étaient. Mais nous avons organisé une chose : la projection, avant le tournage, de « Feux dans la plaine », que je trouve un grand film. J'avais fait cela afin de donner le ton, l'ambiance... faite de noirceur totale. L'envers de l'espérance. Ça a donné une sorte d'inspiration.

Cahiers Le film a eu des difficultés de censure un peu partout.

Sjöman En Suède, ce fut un peu ridicule. Lors de la sortie du « Silence », en octobre, le chef de la censure était en vacances. Mais en décembre, pour « 491 », il était revenu, et il s'était rattrapé en interdisant totalement le film. Ça a choqué les Suédois qui ne sont pas habitués à ce genre de mesures. Un seul film auparavant avait été ainsi censuré : « La Nuit du chasseur », de Laughton. Le directeur de Svenskfilm a fait appel auprès du gouvernement. Et au sein du gouvernement, le film a provoqué un véritable remue-ménage, car il devait y avoir des élections en 64, et les réactionnaires, qui n'aimaient pas le film, en faisaient tout un plat, et il fallait bien les ménager un peu, tenir compte des électeurs... La polémique s'est greffée là-dessus, finalement on a abouti à un compromis et le film a été autorisé avec coupures. La lutte avait duré deux mois. Tout ça m'a bien intéressé et j'ai appris pas mal de choses. Cela dit, nous jouissons quand même, en Suède, d'une liberté enviable.

Cahiers Reprochait-on au film, outre sa violence, de montrer faussement les choses ?

Sjöman Oui, naturellement. Bien que fasciné par ce problème, je n'en ai peut-être pas tellement l'expérience — si j'ai été très jeune en prison, c'était seulement comme gardien — mais l'auteur du roman en sait énormément sur les jeunes, la façon dont ils pensent, sentent, et sont traités par les psychiatres, sociologues et autres éducateurs. Et il a vraiment senti son sujet de l'intérieur.

Cahiers Vous étiez gardien dans une prison de jeunes ?

Sjöman Non, une prison ordinaire. J'avais 20 ans, l'âge où l'on est sentimental, et j'étais très sensible au fait que les prisonniers parlaient parfois avec moi. Je me disais : ils s'ouvrent, ils se confient... Aussi ai-je beaucoup appris en faisant « 491 ». L'intérêt du film est aussi que les bandes de jeunes représentent quelque chose de très important sociologiquement et que tout le film (comme le livre) est fait de leur point de vue à eux.

Cahiers Le film a été très mutilé ?

Sjöman On a enlevé la scène du bateau et coupé celle du chien. 80 mètres en tout, mais les coupures, ce n'est pas une question de mètres... le film y perd forcément beaucoup. Et c'est d'autant plus bête que j'avais moi-même procédé à quelques coupes. De plus, je trouve que c'est vraiment le film d'un puritain.

Mais cette lutte a eu des conséquences. Quand elle se termina (j'avais déjà fait « La Robe »), je préparais mon quatrième film : cette histoire d'inceste dont je vous ai parlée. On en avait déjà retardé le tournage, et, finalement, la compagnie abandonna le projet. Pour comble, « La Robe » était sorti entre temps, et ç'avait été la plus totale des catastrophes. Heureusement, une autre compagnie a repris le projet et je vais faire le film.

Cahiers Pourquoi cet échec de « La Robe » ?

Sjöman On a trouvé qu'il n'apportait rien de nouveau. Les critiques ont été impitoyables.

Le film est l'histoire d'une mère de 50 ans et de sa fille de 15 ans, l'une est en train de quitter la féminité, l'autre d'y entrer. Il y a un homme dans leur vie : l'amant de la mère. Bref, même lorsqu'on reconnaissait au film des qualités, on trouvait qu'elles n'étaient pas à la mode. Le film a quitté l'affiche après quelques semaines.

Cahiers Estimez-vous, vous, que « La Robe » est réussi ?

Sjöman Quand on a fait un film, on pense toujours qu'il est réussi, et cet échec m'a beaucoup affecté. Mais les critiques

qu'on lui faisait étaient elles-mêmes très révélatrices. On a parlé de haine des femmes... Je ne trouve pas, moi, qu'il exprime une haine des femmes, mais c'était une réflexion curieuse, venant de tous ces intellectuels, académiciens, théoriciens, tous ces gens dont Freud dit que leur super ego est très féminin... Et ces réactions étaient d'autant plus curieuses que le scénariste de « La Robe » était le même qui écrivit « La Source » et « Au Seuil de la vie »...
Cela, ajouté à l'affaire « 491 », a donné à tout le monde les plus grandes inquiétudes sur le sort de ma carrière. On s'est dit : que va-t-il nous arriver avec le prochain ? C'est pourquoi on m'a autorisé à le proposer à une autre compagnie. Question de prudence et de bonne politique.
Cahiers Parlez-nous un peu de ce dernier film.
Sjöman Il s'intitule « Suskonbed ». C'est dur à traduire en français. Suskon veut dire frère et sœur.
Cahiers Un peu le « Geschwister » allemand ?
Sjöman Oui. L'équivalent allemand serait donc « Geschwister Bett ». « Bett » étant le lit, ça donne frère et sœur de lit. Enfin à peu près. Mais l'implication suédoise de ce mot est que quand on est Geschwister, on dort — très platoniquement — ensemble.
Le film est l'histoire d'une sœur (Bibi Anderson), et de son frère, tellement seuls au monde qu'eux seuls peuvent se comprendre. Mais lorsque la sœur envisage de se marier, le frère quitte Paris, où il venait de finir ses études et va la rejoindre à Stockholm... où il tombe lui-même amoureux d'une jeune fille. Ainsi ils deviennent tous deux jaloux l'un de l'autre et découvrent la profondeur de leur attachement mutuel. L'action se situe en 1782.
Cahiers Pourquoi le XVIIIe siècle ? Est-ce uniquement en raison de la liberté que cela peut vous donner ?
Sjöman Non. Il se trouve que j'ai eu l'intention, il y a quelques années, d'écrire un roman sur l'aurore des temps modernes — le XVIIIe siècle. Lorsque j'ai pensé à ce film, je me suis rendu compte qu'il pouvait très bien se substituer à cet ancien projet. Car il y a de grandes affinités entre ce siècle et le nôtre. En Suède surtout. L'action se passe sous Gustave III, qui régna pendant 20 ans, fonda le théâtre royal et favorisa énormément le développement de la culture. A cette époque, comme maintenant, on était très marqué par les idées scientifiques, et en même temps (autre point commun avec notre époque), on croyait beaucoup aux instincts et on voulait continuer de croire à beaucoup d'autres choses plus ou moins mystérieuses. Par ailleurs, l'Eglise, en Suède, qui n'a guère de pouvoir, n'en avait pas beaucoup plus à l'époque.
En même temps, cela me permet de prendre une certaine distance vis-à-vis de mon sujet, plus exactement, de raconter une histoire très moderne un peu sur le ton d'une légende.
Cahiers Profiterez-vous de ce sujet pour faire aussi une description réaliste de l'époque ?
Sjöman J'aime cette période, mais je n'ai aucune ambition d'ordre historique ou réaliste dans le détail. Je tâcherai d'en rendre l'atmosphère, l'esprit, ça oui, mais un trop grand souci réaliste m'empêcherait peut-être de donner à l'histoire son côté « légende », aussi bien que son côté actuel. Car ce sont des personnages d'une autre époque, mais qui ont une sensibilité très moderne, et il faut avant tout préserver ce qu'il y a de commun entre ces deux niveaux.
Cahiers Aimez-vous toujours aller au cinéma ?
Sjöman Oui. Mais aucun de mes grands cinéastes n'est Américain. Ils sont surtout Italiens ou Français. Ou Japonais, Polonais, Russes... Lorsque j'étais à Hollywood, je me suis toujours demandé comment il se faisait qu'aucun film américain ne m'ait jamais impressionné autant que certains films étrangers.
Il y en avait pourtant de fascinants, mais quelque chose, toujours, faisait que ça ne collait pas. Peut-être est-ce une question de mentalité. J'ai toujours trouvé tellement faux l'optimisme américain... Mais c'est ainsi. Il n'y a rien pour moi là-bas qui soit l'équivalent de Truffaut ou de Kurosawa.
Cahiers Y a-t-il un lien entre vos métiers d'écrivain et de metteur en scène ?
Sjöman Le lien, pour moi, est qu'il est capital, quand on fait un film, d'avoir la même liberté qu'a l'écrivain quand il compose un livre et qui lui est si naturelle. Par ailleurs, j'ai aussi écrit une pièce de théâtre que j'ai montée moi-même.
Cahiers Votre expérience du théâtre vous a-t-elle servi au cinéma ?
Sjöman C'est seulement l'année dernière que j'ai fait cette expérience du théâtre. Mais pour moi le cinéma est plus important.
De toute façon, quelles que soient vos expériences, j'ai l'impression que cela prend beaucoup de temps d'acquérir un style personnel. Peut-être y faut-il une dizaine de films... Or, j'ai commencé très tard dans la vie, pour beaucoup de choses. J'avais 37 ans quand j'ai fait mon premier film. Maintenant j'en ai quarante, et il me reste beaucoup à faire, et à apprendre. Je peux seulement dire que j'ai commencé. C'est tout. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)



4

Entretien avec Jörn Donner.
Cahiers Comment votre carrière, tant de critique cinématographique que de réalisateur, a-t-elle commencé ?
Jörn Donner Ce n'était pas ici mais en Finlande. J'avais dix-sept ou dix-huit ans lorsque j'ai commencé à écrire des romans et à faire de la critique cinématographique. En ce qui concerne celle-ci, l'influence de mes fréquentations a joué un grand rôle. J'avais des amis qui s'intéressaient au cinéma — ce qu'alors je ne faisais guère — et grâce à qui j'ai vu beaucoup de films. Je me suis alors aperçu qu'on pouvait s'exprimer par le cinéma de façon aussi libre que par le roman. J'ai réalisé quelques documentaires sur la Finlande. C'était un entraînement. J'apprenais. Ils furent montrés en Finlande, mais je n'aimerais pas qu'on les voie aujourd'hui. Puis j'ai écrit des scénarios. Je les soumis à des producteurs finlandais, mais aucun n'en voulut. Je débutai aussi dans la critique, mais j'avais peu de chances d'en faire en Finlande. Aussi, lorsqu'on me proposa d'écrire dans le « Daegens Nyget », le plus grand quotidien de Stockholm, j'acceptai. J'ai d'ailleurs continué à écrire des romans, des essais, dont un livre sur Berlin. C'est en 61 également que j'ai commencé mon livre sur Bergman.
Or, Bergman travaillait pour la Svenskfilmindustri, et il me donna l'occasion de faire un court métrage. L'histoire était celle de chanteurs de jazz, leur vie nocturne, etc. Il n'a pas été montré au public et je pense que c'est mieux ainsi. Je ne l'aime guère. C'était la première fois que je travaillais en studio. Je manquais de liens avec les gens qui m'entouraient, et je ne comprenais pas leurs idées. Mais si quelqu'un est à blâmer pour l'échec du film, c'est moi et moi seul.
Cahiers Et votre premier long métrage, « Un dimanche de septembre » ?
Donner Ç'a été par pur hasard et pure

chance. J'aurais aussi bien pu attendre 10 ou 15 ans, d'autant que je n'éprouvais pas le besoin absolu de réaliser un long métrage tout de suite. Je voulais éclaircir, préciser mes idées sur le cinéma. J'avais écrit l'histoire d' « Un dimanche de septembre », sans penser d'abord à en faire un film. Je n'aime pas établir de frontière entre les différents arts, et j'éprouve le même plaisir à écrire un bon texte sur un film de Truffaut ou un bon article politique qu'à réussir un film. Je suis heureux lorsque le travail est bon, quel qu'il soit, et je ne pense pas qu'il faille séparer trop les différents travaux que l'on peut être amené à effectuer. Chacun d'eux est un moyen de s'exprimer et d'essayer de donner le meilleur de soi-même. Si j'ai décidé de faire ce film, c'est donc parce que j'ai pensé, plus tard, que les énormes possibilités qu'offre le cinéma pouvaient être bénéfiques à cette histoire. J'entrevoyais en effet des domaines restés encore inexplorés, et de ce fait, je pense qu'il ne faut pas trop faire de sentiment à l'égard du passé de notre art. Le cinéma est de jour en jour meilleur, doté de possibilités de plus en plus grandes, tandis que seule une toute petite partie du muet est excellente. Aussi, on ne doit pas avoir pour les vieux films trop de dévotion.

Je continue d'ailleurs à écrire, j'essaye de réévaluer la vieille tradition cinématographique suédoise et scandinave, car je crois qu'à cet égard tout est à repenser. Nos ancêtres qui écrivent l'histoire du cinéma n'évaluent pas les films à partir de ce qu'ils sont effectivement aujourd'hui, mais à partir de ce qu'ils ont vu hier, c'est-à-dire il y a trente ans. Ils parlent pour ne rien dire, puisqu'il faudrait avant tout revoir le film. J'estime qu'en Scandinavie, ce qu'il faut combattre, chez moi comme chez les autres, c'est une sorte de fatras littéraire et psychologique qui règne au cinéma. Je respecte Bergman et beaucoup d'autres, mais une certaine manière d'expliquer des idées métaphysiques et littéraires pèse lourdement sur tout le cinéma scandinave et en particulier suédois. Sjöstrom, qui a fait des chefs-d'œuvre, dont un de ses premiers films, « Ingeborg Holm », a parfois réalisé de très mauvais films ; or, malheureusement, ceux-ci sont montrés à l'étranger comme des chefs-d'œuvre. La manière de Stiller, à qui j'ai dédié mon second film « Aimer », n'avait rien de littéraire, mais bien des gens, aujourd'hui, même certains producteurs, pensent d'abord aux qualités littéraires du scénario. A l'étranger comme en Suède, on lit un script comme un roman. J'espère donc finir un essai sur les origines du cinéma scandinave, qu'il est pour moi de première importance d'analyser, puisque c'est le sol sur lequel je travaille.



« Ici commence l'aventure » : Harriet Andersson.

Cahiers Quel fut l'accueil fait en Suède à « Un dimanche de septembre » ?

Donner La critique a été très mauvaise. On a dit que c'était mal écrit, mal réalisé et très ennuyeux. Bien sûr, on a le droit de dire qu'il n'est pas très bon. En tout cas, il est bien meilleur que mon second film. Malheureusement. Il y a peut-être une raison à cette hostilité de la critique suédoise à mon égard. Avant de faire « Un dimanche de septembre », j'ai écrit, entre autres, un article sur la critique de cinéma en Suède. Et j'étais dur avec elle, non seulement celle des autres, mais aussi la mienne. Quoi qu'il en soit, je continue à penser que le niveau de la critique en Suède est très bas, indépendamment de ce qu'on a dit de mes films. Bien peu de critiques ont une ligne personnelle. Il est très facile pour un critique de dire certaines choses sans risque aucun : par exemple, que les films d'Antonioni ou de Godard sont intéressants. Qu'ils sont intéressants, on le sait. Il eût été beaucoup plus courageux de l'écrire, immédiatement après « A bout de souffle » et « Cronaca di un amore ». Or, ils ne l'écrivirent pas. Moi si. Ils ignorèrent Antonioni, et, eux qui acclament aujourd'hui Godard, ils ont dit pis que pendre de « A bout de souffle ». Il faut dire que, depuis, ils ont lu — enfin certains — les « Cahiers du Cinéma » et « Sight and Sound ». Ainsi ont-ils eu connaissance de ce qu'on avait le droit de penser. Or, moi, je pense que si on hait un type, il faut le dire, et que si on l'aime, il faut le dire aussi. Et vite. Pas suivre la mode. Aujourd'hui, ils sont pour le cinéma suédois psychologique ou métaphysique. Autre mode. Moi, il se trouve que je suis contre. Et si mes films ont quelque chose à voir avec cela, je ne l'ai pas cherché. En tout cas, ça ne peut venir d'abord que de ce que je montre. Car c'est ce que je fais avant tout : montrer.

Cahiers Et votre second film, « Aimer » ?

Donner J'en ai trouvé l'histoire pendant le montage du premier. J'aimais les difficultés qu'elle présentait, car elle ne contenait rien de séduisant. Elle était très différente de la précédente, et j'adore le changement. « Aimer » était sans doute un petit film mais il abordait une question très importante pour moi, celle du choix. J'ai beaucoup travaillé le montage, en particulier les rapports de l'image et du son. Je pense qu'il y a dans ce domaine encore des choses extraordinaires à faire. En ce sens, je trouve que « Muriel » est un film capital.

« Aimer » a été également assez mal accueilli en Suède. Certains critiques sont même si nationalistes qu'ils ont ressenti comme une bizarrerie le fait que j'aie pris Cybulski. Ils ont trouvé cela déplacé, en dehors du fait qu'ils l'ont jugé, comme acteur, épouvantable.

Cahiers Pourtant j'avais l'impression qu'on reprochait à vos films d'être, au contraire, trop « suédois », un peu comme les intellectuels américains reprochent au cinéma américain d'être trop américain.

Donner Non, ce n'est pas ça. Mes films ne sont pas trop « suédois ». Et d'abord parce que je ne suis pas suédois, mais finlandais.

Cahiers On peut être étranger à un pays et faire des film presque plus nationaux que ceux des indigènes. Voyez les immigrés d'Hollywood, ou le cas récent de Straub en Allemagne.

Donner Mais je n'ai jamais adopté la Suède. Et je ne l'ai jamais aimée. Les deux scénarios que j'ai tournés ici furent écrits pour la Finlande, et le film que je viens de tourner l'a été à Helsinki (sauf un épisode berlinois). C'est pure question de producteurs,

d'argent, si j'ai tourné en Suède. Et je sais aussi que les Suédois trouvent mes films très peu suédois. Ils ont réagi à eux comme à des films étrangers. Il est vrai que mes films n'ont pas eu de succès non plus à l'extérieur, mais c'est sans doute dû à autre chose.

Cahiers Mais il me semble bien que le succès ici de Widerberg — succès au moins critique : il est maintenant à la mode — est dû au fait qu'il cherche à faire des films aussi peu suédois que possible.

Donner Ils ont peut-être un succès critique, mais absolument pas public. Et « Amour 65 » qui vient de sortir, c'est le flop, le bide absolu. J'en suis désolé pour lui, car je sais ce que c'est — mais c'est ainsi.

De toute façon, tout ce qu'on peut dire là-dessus est pure spéculation. On ne peut que constater le succès ou l'insuccès. Quant à l'expliquer... Ainsi personne ne pouvait se douter qu'un film comme « Le Silence » serait un tel succès en Suède et dans le monde. C'est arrivé, et c'est tout. Moi, je m'estime heureux si j'ai ici cent mille spectateurs qui puissent voir un de mes films. D'abord parce que c'est un public bien plus grand que celui de mes livres. Et que c'est très bien si cent mille personnes peuvent avaler le genre de choses que je fais, ou qu'un autre fait. C'est même fantastique. Cinq millions, ce serait mieux, car au cinéma il faut toujours viser le grand nombre, mais enfin, il faut bien commencer par un bout.

Cahiers Parlez-nous un peu de votre troisième film, « Ici commence l'aventure ».

Donner Là aussi, l'idée m'en est venue pendant que je montais mon second film. L'histoire en est très romantique, c'est presque un mélodrame. Un de mes cinéastes préférés est d'ailleurs Douglas Sirk. Là aussi, le problème qui m'a intéressé est celui du choix, plus particulièrement choix entre vie privée et vie professionnelle. Il s'agit de deux personnages, un architecte finlandais et une directrice de mode suédoise, qui ont du mal à faire un choix, et cela, évidemment, ternit leurs relations. Le problème qui m'a ici particulièrement passionné, c'est l'insertion de ces personnages dans un décor bien précis, c'est-à-dire celui de la ville d'Helsinki, où tout le film se passe, à l'exception de quelques flash-back à Berlin. Le milieu est une chose très importante. Helsinki est une des villes que je connais le mieux. L'idée de mon film est partie du souvenir de certaines émotions que j'y avais ressenties certains jours et en des lieux précis. C'est d'après ces émotions très personnelles que j'ai peu à peu élaboré mon scénario. Dans « Aimer », il n'y avait que des tensions intérieures, le décor était là, présent, mais sans résonances profondes sur mes deux personnages.

La même dans le même.

Dans « Ici commence l'aventure », au contraire, la présence d'Helsinki est capitale. Par exemple, j'ai voulu montrer à quel point le contraste entre l'été et l'hiver y amenait un bouleversement dans l'existence des gens. J'ai choisi également le format cinémascope à cause de la ligne d'horizon de la ville. Helsinki est une ville basse, une ville ouverte. Le cinémascope me permettait à la fois de capter le milieu ambiant dans son ensemble et de garder les personnages à courte distance.

Cahiers Quel est l'état du cinéma en Finlande ?

Donner Il est nul. Il n'y a rien. Les producteurs n'ont pas eu l'audace, ou l'argent, ou quoi que ce soit d'autre pour commencer vraiment. Et le mouvement intellectuel qui se porte vers le cinéma est encore bien jeune. Celui qui existait avant la guerre fut détruit. Tout recommença pratiquement avec ma génération, vers 1950. Mais les difficultés sont grandes. Cependant, je crois que beaucoup là-bas sont très doués.

Donc, il n'y avait rien. Nous avons démarré avec les Films-Clubs, mais il n'y a pas encore de fonds pour une cinémathèque. Bien que nous en ayons commencé une, en 1957, un ami et moi. Il faut du temps pour que se développe une nouvelle génération...

La France est une exception, car le cinéma est entré dans les mœurs au début du siècle, et la Suède est une autre exception, car le cinéma suédois a 50 ans et il a eu un succès presque plus grand que le cinéma danois. Mais dans la plupart des autres pays, le cinéma a besoin d'une génération encore d'artistes et d'intellectuels pour se développer. En plus, la Finlande est un si petit pays qu'elle peut difficilement s'offrir une grande production. Il y a juste le marché intérieur. Alors je crois que si je dois continuer à travailler en Scandinavie, je ne peux le faire qu'en Suède. Mais j'aurais, de beaucoup, préféré travailler hors de Scandinavie.

Cahiers Tout ce que j'ai vu de finlandais, c'est « Soldats inconnus » et le sketch de « 4 x 4 ».

Donner Il y a eu d'autres films de jeunes réalisateurs, faits presque sans argent, qui étaient très intéressants. Il est possible que dans quelques années, il y ait, dans le cinéma finlandais, plus de mouvement que dans le cinéma suédois, très menacé de son côté par un certain académisme. Car tout y est si stable, si organisé, si ordonné...

Cahiers N'êtes-vous pas un peu sévère ? Il y eut en France une époque pas très lointaine où l'académisme était bien pire. Le cinéma français s'en est sorti. Et, quant aux difficultés, le jeune cinéma en a partout. Mais que pensez-vous du nouveau cinéma suédois : Sjöman, Widerberg ?...

Donner Je me sens très en dehors de ce mouvement. Je ne me suis jamais senti partie intégrante du cinéma suédois.

Cahiers Mais il se trouve que vous travaillez dans le même pays et à la même époque qu'eux. Vous vous situez donc — ou on vous situe — par rapport à eux. Même si c'est pour vous opposer. Et comme vous bougez ensemble, on parle forcément de mouvement. Que pensez-vous de ce mouvement ?

Donner Il est difficile de répondre.

Cahiers Vous semble-t-il fécond ou pas ?

Donner Il est en partie accidentel, mais, évidemment, les faits sont là, et le plus important d'entre eux est le démarrage de l'Institut suédois du film. Or, sans cet institut, je pense que ni Widerberg ni moi-même n'aurions pu trouver de

producteurs. Car nous étions assez en dehors, tandis que Sjöman, lui, est plutôt du côté d'un certain académisme. Quant à Widerberg, très individualiste, je pense que beaucoup pourront profiter de ce qu'il a fait. En même temps, les producteurs tendent à devenir plus prudents. Ils craignent que le cinéma suédois devienne moins commercial. Ils se méfient des choses nouvelles. Heureusement, il y a aussi un nouveau public qui prête attention à ces choses. J'espère qu'il les soutiendra. D'autant que la vieille école du cinéma suédois est maintenant complètement dépassée, même commercialement parlant.

Cahiers Où en sont actuellement vos idées sur le cinéma ?

Donner Comme je vous l'ai dit, j'ai commencé à l'aimer vers dix-huit ans. Je ne sais pas ce que je penserais maintenant des films que j'ai vus à cette époque, mais dès le début, j'ai été très attiré par le cinéma américain, et ce respect pour le cinéma américain, je l'ai gardé, même si mes idées ont changé, et si j'aime aujourd'hui autre chose que ce qui m'intéressait alors.

Car mon idée du cinéma a été très tiraillée par d'autres idées que j'ai eues. Ainsi, je suis devenu marxiste, ou ce qu'on peut appeler ainsi, et j'ai eu évidemment de graves désaccords avec le cinéma occidental. Mais je n'étais pas non plus d'accord avec le cinéma communiste. En somme, je souffrais peut-être de croire à trop de choses, qui s'opposaient elles-mêmes. Car ma pensée du cinéma restait toujours formée par l'individualisme. Mais je ne cessais de rêver à la chance que j'aurais, si je pouvais réussir à montrer le type même du drame individuel, tout en montrant, en même temps, les aspects de la société...

Il se trouve que j'ai changé. Car, ayant acquis depuis davantage de respect pour la liberté individuelle, j'en suis venu à modifier, une fois de plus, ma conception de l'usage du cinéma. Voilà à peu près le bilan.

Cahiers Qu'aimez-vous maintenant ?

Donner Je ne suis pas trop dogmatique, et je ne voudrais pas être trop éclectique, mais j'aime tant de sortes de films, de Kurosawa à Rosi, Visconti et Antonioni... et aussi Truffaut et Godard. Mais il n'y a pas que ceux que j'aime, il y a aussi ceux que je voudrais aimer... En même temps, je puis être très critique envers des films que je trouve mensongers, mais cela ne m'empêche pas d'aimer, comme je vous l'ai dit, Douglas Sirk. Ainsi donc il peut y avoir des films où l'on ment mais qui sont beaux. Alors, ce que je pense... Tout ce que je sais c'est que j'aime des milliers de films, et que je suis de plus en plus fatigué des films faits uniquement pour être « du cinéma », et qui ne sont pas profondément ressentis par le réalisateur. Seule la sincérité m'intéresse. Le cinéma moderne voit s'ouvrir devant lui des voies totalement opposées. De Resnais à Antonioni, les possibilités sont grandes. Ce qui compte avant tout pour moi, c'est la liberté — d'ailleurs je l'ai — mais je désire me libérer encore davantage pour pouvoir faire exactement ce que je veux. Les exemples que j'ai cités m'encouragent en me donnant la preuve qu'on peut tout faire au cinéma.

Cahiers Y a-t-il quelqu'un qui vous a particulièrement marqué ?

Donner S'il y a bien des cinéastes que j'aime, je dois dire qu'il n'y en a aucun dont je désire m'inspirer — ce qui d'ailleurs serait idiot — pour faire le cinéma moderne, propre au monde d'aujourd'hui, qui seul m'intéresse.

Cahiers Que fut Bergman, pour vous ?

Donner Lorsqu'on écrit pendant plus d'un an un livre sur un auteur... Bref, le livre est fait, mais mes vues ont changé. J'ai changé. Et j'ai fait des films... Je reste plus éloigné de certaines tendances du cinéma que de certaines de Bergman, mais je me suis cependant éloigné de lui, en particulier de ce qui, chez lui, se trouve lié à ses conceptions théâtrales. Sans parler du côté métaphysique que je trouve maintenant très ennuyeux. Ce qui a subsisté, c'est un certain respect pour un cinéma que j'aime énormément.

Bergman (qu'on n'a d'ailleurs découvert qu'après « Sourires d'une nuit d'été ») fut le premier héros du cinéma suédois (et Widerberg, malgré l'échec de son dernier film, en est peut - être le deuxième). Le revers de la médaille, c'est que Bergman se comporte peut-être un peu trop en héros. Il trône, il a sa cour... C'était peut-être inévitable. Mais ce qu'on attend de lui, ce sont des films : or l'insuccès critique de « Toutes ses femmes » l'a beaucoup désarçonné.

Cahiers Comment conciliez-vous actuellement vos activités critiques et cinématographiques ?

Donner De façon très naturelle. Godard, que j'aime beaucoup, a fort bien parlé de l'action critique du cinéaste. Par ailleurs, certaines idées de Brecht sont, à cet égard, très importantes. Voir la réalité au cinéma, c'est en voir en même temps une sorte de critique. A partir du moment où vous montrez le réel, ce n'est plus lui, c'est le réel transfiguré par la caméra. C'est ce qu'après beaucoup d'autres ont bien compris les artistes du Pop'art. En art, aujourd'hui, le regard est critique. Pour cela l'œil et la caméra ne suffisent pas, il faut aussi de bons acteurs. Il ne s'agit pas de critique sociale ou politique seulement, mais d'une distance prise par rapport aux choses. Il y a toujours choix, discrimination, refus d'imitation pure, et donc critique. La critique est toujours présente dans mes films.

Cahiers Et vos prochains films, à vous ?

Donner Mon quatrième film sera « Tväbalk », d'après un roman suédois de Silvar Arner. Il y est question d'un couple avec enfants. L'homme fréquente des amis intellectuels chez qui il rencontre une Juive venue en Suède après la guerre. Il tombe amoureux de cette fille. Ils font l'amour une fois sans que ce soit pour eux très important. Puis, brusquement, l'homme décide de quitter sa femme, va trouver la fille en question et lui apprend qu'il est libre. Elle lui répond alors qu'elle ne veut pas de lui, qu'il ne s'agissait que d'une passade. Il vit alors dans un hôtel, et c'est seulement après quelques mois qu'elle vient le rejoindre. Puis elle tombe malade (des suites de sa déportation), on la transporte à l'hôpital et l'histoire se termine d'une manière assez étonnante. L'homme se rend compte qu'il ne peut supporter l'hospitalisation de sa maîtresse et l'incertitude qui pèse sur son sort. Alors, sa femme vient rendre visite à la fille à l'hôpital avec fleurs et lamentations.

Mon cinquième film devrait être un sketch qui s'insérerait dans un film réalisé également par Antonioni, Losey et Godard, sur le thème d'un étranger à Paris. (Propos recueillis en anglais, au magnétophone, par Michel Delahaye, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli.)



1



2



3

le cahier critique

1 VOLKER SCHLŒNDORFF : Der Junge Törless.

2 ANDRZEJ WAJDA : Lotna.

3 PAUL VECCHIALI : Les Ruses du Diable (Geneviève Thénier).

De la gymnastique au cinéma

O NECEM JINEM (QUELQUE CHOSE D'AUTRE) Film tchécoslovaque de Vera Chytilova. **Scénario :** Vera Chytilova. **Images :** Jan Curic. **Musique :** Jiri Slitr. **Décors :** Vladimir Labsky. **Interprétation :** Eva Bosakova (la gymnaste), Vera Uzelacova (la femme au foyer), Josef Langmiler, Jiri Kodet, Milivoj Uzolac, J. Matlochova, Lubos Ogoun. **Production :** Ceskoslovensky Film, 1963. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 1 h 30 mn.

Décidément, la Pologne, la Tchécoslovaquie et la Hongrie exportent des produits d'une grande qualité et forment ce que l'on pourrait appeler une école « Estienne » où Vera Chytilova se place aux côtés de Skolimowski, Forman et Szabo. Bien que différents par le style, ces réalisateurs ont en commun une exigence qui prend racine dans le respect de l'art cinématographique. Le cinéma « estien » a le courage et le mérite d'être beau au premier degré sans pour autant perdre en profondeur.
« Quelque chose d'autre » est d'abord un film remarquablement construit. Deux histoires apparemment distinctes se déroulent simultanément. La difficulté était de ne pas faire un film de montage. Vera Chytilova a très habilement réalisé le montage de deux films en un seul. Comme dans les « Palmiers Sauvages », de Faulkner, les deux lignes dramatiques impliquent un temps et un espace pour chacune des deux histoires qui se renforcent et se signifient réciproquement. On assiste à deux combats qui se déroulent dans deux cadres dont la différence est précisée par l'opposition de deux manières de filmer. Chaque histoire est constamment en référence à l'autre. Le film est en quelque sorte double puisque chaque plan, chaque séquence de chaque histoire vaut en même temps et indirectement pour l'autre histoire.
Ce parti pris qui aurait pu être lassant s'élève au niveau d'un style : il n'y a pas un style pour une histoire et un style pour l'autre histoire : le style, c'est comme chez Faulkner l'opposition dans le récit de deux « manières » qui correspondent à deux réalités. Ici un cadrage ample et aéré situe immédiatement la danseuse qui sculpte son corps en noir et blanc dans des exercices de force, là un cadrage étriqué et plat montre la femme mariée dans la grisaille. Les deux cadrages correspondent à deux espaces : celui du saut périlleux dans la salle de gymnastique vaste comme un studio de cinéma et celui du caprice dans le petit appartement étroit comme une chambre d'hôtel où se déroule la vie monotone et inutile d'Eva.
Il s'agissait de faire admettre une contradiction en passant par la contradiction. Cependant, Vera Chytilova a-t-elle voulu simplement présenter deux contraires à travers l'opposition de deux individualités dans un milieu social, économique et historique et faire un film seulement dialectique, ou donner un point de vue personnel, c'est-à-dire moral ? Montrant deux femmes, le film soumet deux genres de vie, opposant deux possibles, il exige un choix.
La tranche de vie de Vera est une ligne orientée vers un but, celle d'Eva tourne en rond et le film pourrait être symbolisé par un cercle traversé d'une flèche. Aussi le problème de la femme est posé et une conception morale ou du moins existentielle en découle. Vera triomphe tandis qu'Eva a vécu pour rien.
Il faut alors retenir que Vera Chytilova



Eva Bosakova dans « Quelque chose d'autre ».

est une réalisatrice et que le cinéma est peut-être pour elle comme la gymnastique, un sport difficile contenant ses sauts périlleux, ses dangers, ses découragements et ses succès. Elle a cherché à atteindre le plus lointain. De la gymnastique au cinéma il n'y a qu'un pas. Vera Chytilova doit gagner parce qu'elle a choisi le cinéma, donc le plus périlleux. — Paul-Louis MARTIN.

Le train fantôme

DER JUNGE TORLESS (LES DESARROIS DE L'ELEVE TORLESS)
Film allemand de Volker Schloendorff. **Scénario :** Volker Schloendorff, d'après le roman de Robert Musil. **Images :** Franz Rath. **Musique :** Hans Werner Henze. **Décors :** Maleen Pacha. **Montage :** Claus von Boro. **Interprétation :** Matthieu Carrière (Törless), Bernd Tischer (Beineberg), Marian Seidowsky (Basini), Alfred Dietz (Reiting), Barbara Steele (Bozena), Hanne Axmann-Rezzori (Mme Törless), Herbert Asmodi (Mr Törless), Fritz Gehlen (le directeur), Lotte Ledl (l'aubergiste), Jean Launay. **Directeur de prod. :** Franz Achter. **Production :** Franz Seitz (Munich), Louis Malle (Paris). **Distribution :** Nouvelles Editions de Films. **Durée :** 1 h 25 mn.

La première phrase du livre de Musil décrit la voie ferrée, droite sur la plaine, et le groupe des potaches noirs qui s'avance. La première image du film aussi. Mais cette image contient déjà quelque chose de plus. Elle a une vocation supplémentaire, cette voie qui se relie à une autre voie souvent vue aux actualités. Ceci étant, point n'est besoin de se référer plus avant au livre. Reprenons plutôt notre voie, qu'on retrouve à la fin du film, avec la mère, elle aussi retrouvée au train où elle fut quittée — avec le regard de Törless sur l'auberge à Bozena, et le « Je pense à quelque chose », qui se greffe sur cet horizon vectorié.
Entretemps, il y a le trajet suivi par Törless, de la gare au collège (à travers des brûlots d'herbes à la Franju, et des aperçus maléfiques sur l'esclavage routinier du travail et sur le sang des bêtes), puis à l'intérieur du collège. Là, l'engrenage de la cruauté prend une autre de ses formes. Mais on ne se contente jamais de nous en montrer un, ou des cas. Ce que le film va dégager, c'est le plus grand dénominateur commun à toutes les formes de cruauté, à partir de deux éléments majeurs : l'âge (l'enfance est naturellement maligne et le mal est naturellement infantile), et les conditions favorables : le mal fermente mieux dans les communautés encloses (collèges, casernes, couvent de « La Religieuse »), et quant il veut se manifester, il recherche les lieux clos sadiens — le grenier du collège à la porte de cave.
Mais le mal, et sa généralité, s'incarnent et s'enracinent ici dans un certain cadre, d'une certaine époque, et dans l'esprit d'un certain peuple. Cet esprit de l'Allemagne, fait pour pousser jusqu'aux limites possibles, et au-delà, pour le meilleur ou pour le pire, toute voie qu'il s'est une fois tracée, tout système qu'il a une fois construit. Délire délibéré de la logique : il faut sonder l'insondable, contrôler l'incontrôlable, systématiser l'insystématisable. Mais, au-delà du point limite où les perspectives s'inversent, au-delà du pont de non-retour, quels fantasmes viennent à nous ?
C'est la fascinante entreprise que décrit le film : avec une naïveté, une perversité et une obstination enfantines et infantiles, nos héros veulent faire la théorie et l'expérience du mal, qui doit leur révéler la face inconnue des êtres. Il faut atteindre l'âme. Mais atteindre veut dire ensemble toucher et détruire. On ne la touchera qu'en la détruisant. Détruisons Basini.

L'entreprise que constitue le film lui-même n'est pas étrangère à celle qu'il raconte. A cela près que le film ne pouvait pas se confondre avec cette entreprise même — et c'est son manque, ou c'est sa qualité, c'est en tout cas son génie propre que d'affronter un impossible mi-chemin entre ces deux impossibles chemins qui eussent été à la limite l'adoption du point de vue du Diable ou de celui de Dieu. C'est son génie propre que d'avoir érigé ce mi-chemin en système cohérent, précis, efficace : lancé sur la voie définie par les limites hypothétiques qu'il ne devait transgresser, le film va jusqu'au bout de son demi-propos, comme un brave gros train, asservi aux signaux.



« La fête à Basini ».

Mais, dans le cas même du brave gros train, bien des limites s'effacent, et des domaines se frôlent et se mêlent. Le train, comme toute machine de science (et comme le film lui-même), a dû intégrer pour exister ces nombres imaginaires dont parle le film, facteur d'incertitude au cœur du plus certain. Autre inquiétude : une fois en pleine vitesse, une certaine poussée, théoriquement déterminée par les lois de la mécanique, faible mais précise, suffirait à faire basculer le bolide, pourtant apparemment solide, un peu comme ces attouchements japonais qui font que les petit peuvent souvent culbuter les gros. En outre, on constate que le train, cette première et plus prosaïque, et plus populaire des grosses mécaniques, fit très rapidement l'objet de très fortes valorisations. Des trains légendaires rapidement naquirent : ceux qui disparaissaient sans laisser de traces, entre deux gares, malgré l'asservissement des rails — fascinante contrainte qu'il était tentant de contrer ; ceux qui, au-delà de tous terminus, emportaient vers l'inconnu leurs voyageurs horrifiés. La machinerie ferroviaire, promue d'emblée au rang de plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, entrait de plain-pied dans le royaume du fantastique. Curieusement, ce ne fut jamais le cas de l'avion : chacun peut vérifier à quel point le mot avion fantôme est pauvre en évocations, à côté de celui de bateau ou de train fantôme. Le train fantôme est aussi, par ailleurs, l'attraction foraine que l'on sait.

Le train « Törless », admirablement conçu et équilibré, tout fait d'hypothèses de travail (Denknotwendigkeiten — nécessités de pensée), scandaleusement agencées de façon à permettre au film de jouer les plaques tournantes sur plusieurs tableaux à la fois, ce train vous fait partir de la plus familière des gares pour vous entraîner vers les plus effrayantes. De l'enfance collégiale aux odeurs d'encrier, il vous fait passer aux rêveries meurtrières des cours de récrés, et, de là, va jusqu'à vous faire voir ou entrevoir les plus noirs accomplissements de la torture physique ou morale. Nous y sommes avant d'avoir eu le temps de nous rendre compte de l'endroit où on voulait nous emmener. Et, de toute façon, pouvions-nous descendre en marche ? Pouvions-nous, de l'intérieur où nous étions du train, exercer la poussée qui l'aurait fait basculer ?

Alors nous sommes restés. Et nous avons vu les limites s'effacer peu à peu entre les héros et nous-même, comme toutes les autres limites s'effacent : entre la femme prostituée et la femme-mère, et l'enfant de la première et l'enfant de la seconde, et (de bétail à mouche, à souris et à Basini) entre les hommes et les animaux. Et là, il faut y penser : c'est une des grandes questions de l'enfance (qu'on se doit ensuite d'oublier, quand le chauvinisme humanitaire a pris le pas sur le sens inné de l'unité du vivant), c'est une de ses grandes questions que celle-ci : pourquoi faire aux animaux ce qu'on ne doit pas faire aux hommes ? Et elle a pour corollaire (malignité, naïveté et lucidité de l'enfance) : pourquoi ne pas faire aux hommes ce qu'on fait aux animaux ?...

Les limites s'effacent aussi, chez Törless, entre l'observateur, le complice et la victime (il est toujours un peu les trois, et chacune des trois choses prédomine tour à tour), de même que, chez Basini, entre la victime et le bourreau. Et dans la facture même du film, quelles limites tracer ? Toujours cette ambiguïté tenace, irritante et fascinante : le film est trop ou pas assez simple, trop ou pas assez prévu, trop ou trop peu fidèle à ce livre qu'il prit comme prétexte, ou caution. Jusqu'au jeu des acteurs, ou non-acteurs, qui est lui aussi provoquant : ces personnages qui jamais ne s'identifient ni ne se distancient, qu'on sent à la fois libres et canalisés, alternent dans leur jeu les figures apprises et les figures spontanées, comme d'un pas de danse qu'on aurait réglé sur une musique hypothétique.

Mais c'est Basini qui, de tous les personnages, est le plus cohérent et le plus attachant. Parce qu'il est le plus simple, et qu'il doit sans doute à cette simplicité d'être dans le secret des choses et du film. Il sait, lui, ce mystère que les autres cherchent frénétiquement mais vainement à percer. Parce qu'à la fois il subit, et se prête, joue le même jeu qu'eux, mais de l'intérieur en voit la vanité et le pourquoi de cette vanité. Et il le dit à Törless, qui le torture de questions. Car Törless, en cela le plus déplaisant, bien qu'il n'ait jamais voulu se mouiller dans l'histoire, n'en cherche pas moins à tirer de cette histoire certaines jouissances et, qu'elles soient d'ordre purement intellectuel ne change rien à l'affaire. (En ce sens, nous sommes tous un peu des Törless.)

Donc, Basini révèle à Törless le fin fond du mystère qui est qu'il n'y a pas de mystère. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à dire. Tout est simple. Tout arrive sur le moment, c'est comme ça. Et Törless, pas bête, en tire la leçon. Et l'auteur avec lui, caché derrière lui, qui utilise les mots de Törless, et son adresse, ou sa maladresse, mais qui n'est pas, bien sûr, Törless.

Cette leçon que tire Törless, devant un aréopage aux allures de tribunal, est bilan, moralité, avertissement. Et voici de nouveau à l'arrière-plan (ou au premier ?) cet autre système qui s'incarna historiquement dans l'Allemagne d'il n'y a guère — pour le meilleur et pour le pire. Cette Allemagne de toujours, dont l'âme est hantée d'ombres et de lumières d'outre-vie, et dont l'esprit ratiocine à plaisir leurs systèmes et méta-systèmes.

Ici nous voyons que le film, lui aussi bien enraciné, rejoint par son thème tout un cinéma du diable, du temps où le cinéma allemand était le plus grand pour avoir justement trouvé son propre système d'exploration des ombres et des lumières de l'écran. Il rejoint aussi, même s'il n'en n'est que le lointain écho, le « Fury » de Lang, film de la plus extraordinaire prescience, où nous voyions, toutes limites abolies, comment la soif de justice d'un homme, victime d'une crise de cruauté collective, devenait peu à peu une soif morbide de vengeance qui rendait l'ex-victime pire que ses bourreaux — nœud vipérin que le tribunal ne pouvait — pas plus qu'un autre tribunal — dénouer.

Törless tire la leçon. Dans un discours qui touche à bien des plaies et bien des couteaux, qui est le lieu possible de bien des transferts, bien des fascinations et bien des réajustements, car elle porte, cette leçon, sur l'effacement des limites... « Je devais donc admettre que cela est, que l'homme n'est pas fait une fois pour toutes bon ou mauvais, mais que nous changeons tous perpétuellement... Or, si nous pouvons changer ainsi, si nous pouvons devenir bourreaux et victimes alors tout est possible, alors il n'y a pas de mur infranchissable entre les mondes du

bien et du mal, alors les deux se confondent et les limites s'effacent... » Et je pense ici au mot de l'amer Schrella dans « Nicht Versöhnt », qui savait qu'il ne fallait pas tenter le bourreau dans l'homme, toujours prêt à poindre : « Je me demande devant chaque homme si j'aimerais lui être livré, et il y en a peu devant qui je pourrais acquiescer. » Il était bien honnête, le héros de « Fury », mais que voulait-il faire de ceux qui lui étaient livrés ? Et il est bien attachant, Basini, mais qui aimerait être livré au bon plaisir de Basini ?

Ce que nous avons vu reproduit dans « Törless », c'est le mouvement même qui, périodiquement, fait trembler les masses humaines, pas plus évitable ni explicable que les tremblements de terre ou les éruptions. Nous n'en sommes pas innocents bien sûr, mais qui peut dire si nous le sommes des éruptions et tremblements de terre ? Qui peut dire dans quelle mesure nous sollicitons les rendez-vous du diable ? Eh oui, dût notre orgueil en souffrir, aujourd'hui que nous nous prétendons capables, en matière de tremblements d'hommes, de discerner, jauger et juger responsables, coupables, complices et victimes. Dût notre orgueil en souffrir, il nous faut bien nous rendre à la leçon de Basini : il n'y a rien à comprendre. Aussi bien le film ne nous aide-t-il en rien à comprendre quoi que ce soit, car il ne dit rien. Il n'est aucun des dires du film qui ne puisse trouver dans le film lui-même un dire contraire qui l'annule.

Qu'est, dès lors, ce film ? Pur trajet. Trajet pour le trajet. Cercle bouclé, de la gare à une autre, d'un train de ceinture qui fait le tour de problèmes qu'on ne peut pénétrer. Trajet hypothétiquement recréé, avec ses avatars et variations diverses, exercice sur la loi du nombre, trajet rythmé par le muff-muff, tac-tac (bruit ? musique ?) des kilomètres qui, inexorablement, défilent, bordés de panneaux, signaux et sonneries d'alarme, dont nous nous demandons, à la fin du trajet, dans quelles mesure ils furent là pour rassurer ou inquiéter, pour nous guider ou pour nous perdre. — Michel DELAHAYE.

La moustache de Roussel et de Robbe-Grillet

LES RUSES DU DIABLE Film français de Paul Vecchiali. **Scénario** : Paul Vecchiali et Denis Epstein. **Images** : Georges Lendi. **Musique** : Louis Bessière. **Son** : René Levert. **Montage** : Lila Biro. Générique en couleur. **Interprétation** : Geneviève Thénier (Ginette), Jean-Claude Drouot (Daniel), Danielle Ajoret (Solange), Nicole Courcel (la patronne de la guinguette), Michel Piccoli (l'antiquaire), Marc Johannès (l'infirme), Roger Blin (M. de Beaurepaire), Germaine de France (la vieille dame). **Production** : Stephan Films, 1965. **Distribution** : Sodireg. **Durée** : 1 h 50 mn.

Gide avait peut-être tort de se croire inquiétant, mais il avait certainement raison de croire à l'inquiétude. Le temps passe, et tout est dit, et nous souffrons de voir des films qui se répètent les uns les autres. Au contact de la saturation, seul compte ce qui dérange, trouble, résiste à l'analyse. Toutes les tables rondes, toutes les échelles d'articles, n'empêchent pas des créations aussi divergentes et contradictoires que « Au Hasard Balthazar » ou « Ligne rouge 7 000 » de présenter une nouvelle muraille, lisse et abrupte, à celui qui espérait en gravir le sommet ou franchir la porte étroite, après une longue marche à tâtons. Je goûte moins que d'autres l'art skolimowskien, mais je vois bien qu'une semblable dérobade en constitue le prix aux yeux de ses plus fervents défenseurs. « Les Ruses du diable » appartient à ce cinéma qui offre à l'analyste une moindre prise, qui fuit la lumière, et préserve un doute stimulant pour l'imagination. A cette différence près que, dans « Balthazar » ou même dans les œuvres de Skolimowski, les incertitudes cachent par principe une signification plus riche. Avec eux on parie sur la plénitude et la profondeur. L'originalité de Vecchiali, c'est de porter le risque sur l'absence et le creux. Avec lui, on n'est sûr de rien. Il ne garantit pas plus l'intelligence que la bêtise. Cela ressemble au dilemme sur l'existence de Dieu. « Et si Dieu n'existait pas ? », songe le dévôt à l'heure de la tentation. La critique, assez peu pascalienne dans l'ensemble, a éreinté de concert « Les Ruses du diable ». Envers et contre elle, je crois.

Je crois et ne démontre point. Car s'il existe un système, une clé, un code, une machine à visionner Vecchiali, la masse de l'œuvre n'est pas assez grande pour que s'établisse déjà un alphabet ou bien que ronronne le moteur. Et puis, peut-être n'y aura-t-il jamais de clé, ni de système à déchiffrer et cet agacement de l'esprit, loin de trahir chez l'auteur une pointe de rouerie ou de sottise, et pour notre part un défaut de réflexion, garantit au contraire la surface infaillible de l'œuvre. L'union du mystère et de la simplicité, le mélange du populaire et de l'ésotérisme, aboutissent à une sorte de balancement, je n'ose dire dialectique, dont le résultat nous conduit près de l'œuvre de Roussel, dans la manière dont elle fut accueillie, au moins, si ce n'est dans la méthode qui la conçut. J'y songeais tantôt en feuilletant l'admirable numéro de « Bizarre » où Jean Ferry accumulait deux ou trois décryptages des « Nouvelles Impressions d'Afrique », machinerie grandiose de l'inutile. Dans « Les Ruses du diable », le double travelling qui nous conduit au début et à la fin dans la cour de la cousette évoque l'une de ces parenthèses où s'enchâssent à l'infini d'autres parenthèses. Sur ce film plane l'ombre d'une logique invisible, dont l'ordre ne concernerait pas la raison, mais la poésie. « Voilà ce qui arrive quand un polytechnicien touche au cinéma », disait un spectateur furieux. J'entends là un compliment. Vecchiali compte avec les mathématiques de l'étrange, la géométrie de l'impossible. Le point de départ, ces cent francs tombés du ciel que reçoit tous les jours une midinette, dénonce un moraliste du fantastique. Race incongrue, haïe des foules. Il y a trois ans, au festival de Tours, le public sifflait déjà le court métrage « Désormais », réalisé par Denis Epstein, éternel complice de Vecchiali. Les gens huaient aussi les sélectionneurs anonymes, responsables de la présentation de ce film. D'autres ont révélé les secrets du procès Pétain. Le cinéma étant peu de chose, je puis bien avouer


Geneviève Thénier et Jean-Claude Drouot dans « Les Ruses du Diable ».

aujourd'hui que les coupables étaient Jean Collet et votre serviteur. C'est assez dire notre obstination à pénétrer, mettre au jour, les paraboles singulières des deux cinéastes les plus « en marge » de la production actuelle. « Désormais », fable métaphysique tellement condensée que le sublime et le ridicule s'y chevauchent, assumés par une réalisation hautaine et synthétique comme du Straub, est évidemment chahuté dans les salles commerciales où il passe, en complément du « Volcan interdit ». Ce court métrage n'explique rien, mais fournit une bonne préface.

« Les Ruses du diable » affichent moins leurs intentions abstraites. Le sentimentalisme, et sa critique, humanisent le sujet, tout en égarant les exégètes (d'où l'interprétation vicieuse de Michel Delahaye, sa colère contre le film). Le

procédé me fait penser à un autre maître du plein-creux, également expert à dérouter le lecteur de ses obsessions. Tant pis, on dira que nous amalgamons n'importe qui et n'importe quoi, mais j'introduirai ici, après Roussel, un second moustachu, Alain Robbe-Grillet, dont « La Maison de Rendez-vous » écrase par sa limpidité et ses multiples plans de lecture tous les romans parus cette année. Or, à l'image du Robbe-Grillet, le film de Vecchiali est construit sur une série de clichés et de mythes populaires, qu'il est permis ou non, comme chez l'écrivain, de recevoir au premier ou au second degré.
Faute de conclure, est-il besoin de préciser que Paul Vecchiali porte, lui aussi, une fort belle moustache ?
Michel MARDORE.

Le jeu quotidien

DOM ROBERTO (DOM ROBERTO) Film portugais de Ernesto de Sousa. **Scénario** : Leao Penedo, Ernesto de Sousa. **Images** : Abel Escote. **Musique** : Armando Santiago. **Assistants** : Gonsalves Preto, Antonio Montes, Luis Felippe, Jacobetty. **Chansons** : Helena Claudio et Alexandro Neill. **Montage** : Pablo del Amo. **Son** : Augusto Lopes, Heliodoro Pines. **Interprétation** : Raul Soluado (Joao, dit « Dom Roberto »), Gilunia Quartin (Maria), Luis Cerqueira et Costa Ferreira (Les deux vieux), Fernanda Alves, Ruis Viendes, Breyuer, Olga de Fonseca, Sperança, Monteiro, Adelaide Joao. **Production** : Cooperativa de Espectador, 1961. **Distribution** : Cinéfil. **Durée** : 1 h 35 mn.

En marge du festival de Venise 1963, un petit homme brun présenta à la fois modestement et fièrement, en franc-tireur courageux, dans une salle louée à ses frais, un film hors-la-loi comme l'était, dans les mêmes circonstances, « Pelle Viva » de Giuseppe Fina. L'un et l'autre film ont fini par être révélés aux cinéphiles parisiens cette année, après avoir été inscrits au catalogue des Fédérations de Ciné-Clubs. Quelques animateurs de la F.F.C.C. connaissaient d'ailleurs l'auteur de « Dom Roberto » depuis plus de dix ans, depuis ce temps où Ernesto de Souza était souvent, avec d'autres critiques étrangers comme Delvaux, l'hôte des stages de Marly. Souza avait alors fondé une revue de cinéma, « Image », et il savait quel long et patient combat il lui faudrait livrer pour réaliser un jour, chez lui, un film comme savait quelle serait sa propre patience, Delvaux qui nous montrait alors les petits films que réalisaient en 16 mm, sous sa direction, ses élèves de lycée. Aujourd'hui, six ans après ces rencontres de Marly, nous voyons les films de Souza et Delvaux.
« Dom Roberto » a été produit en coopérative. Avec un budget de 17 millions d'anciens francs, des acteurs non professionnels, avec toute sa ferveur et son énergie, Ernesto de Souza a fait son film. Son personnage, Jao, est montreur de marionnettes mais les enfants lui donnent le nom même du guignol portugais, Dom Roberto. Jao est un artiste de quartier pauvre, un amuseur d'enfants pauvres. Il est lui-même très pauvre et pour cela est chassé de sa chambre. Mais le dénuement, la détresse de Maria sont encore plus grands. Elle non plus n'a pas de toit, ni de travail. Jao la rencontre, la sauve du suicide. Ils vont survivre d'abord, puis vivre l'un près de l'autre, Jao désire bientôt secrètement, pudiquement, que ce soit l'un avec l'autre. Ils ont trouvé un refuge précaire dans une maison vide qui doit être abattue par des constructeurs. Ils s'y font une hutte en pleine ville, en pleine civilisation. La fin ne sera ni heureuse ni malheureuse, ils survivent. Mais le film de Souza n'est pas une histoire d'amour et de misère, c'est un film de tendresse humaine et de courage, un visage de bonté. De Souza est un homme de culture, et de grande culture cinématographique, et son film est une œuvre d'artisan et de poète au cœur et à l'esprit libres et ouverts. Il a évité tous les pièges : le misérabilisme, le populisme, la sentimentalité, le réquisitoire social, le folklore. Ce n'est pas une histoire de misère mais un film sur la pauvreté. C'est très rare. Ce n'est pas une pauvreté de conte de fée, ni une pauvreté de bohème, d'artiste famélique, ni une pauvreté toute simple dont on ferait vertu franciscaine, c'est la pauvreté d'un humble portugais, sans plus.
Jao est un personnage de miracle médiéval, un théophile, faiseur de tours ou montreur de marionnettes, mais sans aura qui veuille poétiser. Dom Roberto c'est guignol, ce n'est pas une marionnette de cabaret rive gauche ou de tournées culturelles. Pour être aujourd'hui au Portugal, montreur de marionnettes populaires, au lieu de vendre des cigarettes américaines au marché noir ou de passer clandestinement les Pyrénées pour échouer entre un bidonville français et un chantier de travaux publics, il faut être un peu illuminé, candide, il faut se mouvoir toujours à quelques centimètres au-dessus du sol, être moralement funambule. C'est ce que Souza a fait voir avec tant de tact, de mesure, de retenue. Ce tact, cette retenue sont autant qualités de son personnage. Ce n'est pas la timidité qui retient Jao devant cette jeune fille qu'il se met à aimer et dont il voudrait faire sa compagne, c'est un sentiment ancien sinon perdu, de courtoisie et de respect, qui jamais ne prête ni au rire, ni à l'attendrissement. Le film est contemplatif, mais il n'étire pas sa durée, il ne prolonge aucun instant, mais ces instants s'écoulent lentement, pleinement. Si parfois on pense à Bresson, parfois à Rossellini, ce n'est pas qu'il s'agisse d'influences directes, ni même de la part de Souza, d'un hommage ou d'un salut à Bresson ou à Rossellini. C'est nous qui saluons par là, Ernesto de Souza et qui rendons hommage à l'honnêteté, à la luminosité, à l'aloi de son talent. — René GILSON.

Le retour du lieutenant Zawistowsky

LOTNA (LA DERNIERE CHARGE) Film polonais en couleurs de Andrzej Wajda. **Scénario** : Wojciech Zukrowski et Andrzej Wajda, d'après un récit de Wojciech Zukrowski. **Images** : Jerzy Lipman. **Musique** : Tadeusz Baird. **Décors** : Roman Wolyniec. **Interprétation** : Jerzy Pichelski, Adam Pawlikowski, Jerzy Moes, Mieczyslaw, Bozena Kurowska, M. Loza, Roman Polanski. **Production** : Z.R.F. Kadr, Film Polski, 1959. **Distribution** : Pleins Feux. **Durée** : 1 h 30.

« La dernière charge » pourrait être le titre d'un western polonais, et poussons le poncif, une vieille aventure anthonymannienne avec des feuillages, des chevaux et des ciels bleus décadents passés au tamis de la conscience de classe et de la réflexion a posteriori, toutes choses assez pénibles à écrire et à lire.
Mais « Lotna », c'est polonais et c'est :
— Un film de Wajda, aux trois quarts en couleurs et monochrome pour le quart restant ;
— Le nom d'une jument blanche au galop particulièrement rapide et esthétique, de l'avis général des protagonistes de Lotna le film ;
— Le symbole transparent, et qui ne rougit pas de l'être, d'une Pologne non socialiste, brave jusqu'à la bravacherie, grande chargeuse de Panzers en état de marche, sabre au clair et debout sur les étriers.
On aura reconnu là un thème cher à Wajda — l'âme polonaise dans ses rapports avec diverses réalités contemporaines — mais mieux exploité par le Munk d'« Eroica » auquel on ne peut ici s'empêcher de penser. Une précision au passage : oui, Munk est grand, mais Wajda n'est pas minuscule pour autant. Ici, Wajda a tourné au-dessous de ses moyens, alors que Munk était égal à lui-même.
En fait, « Lotna » semble manquer constamment de l'une des quatre dimensions nécessaires pour faire une œuvre ou ce que l'on a pris l'habitude de désigner ainsi. Il y avait, dans « Cendres et diamants », un grand crucifix renversé qui oscillait en grinçant ; « Lotna » est un crucifix qui ne grince pas et n'oscille pas ; il ne reste que l'idée privée de ses déterminations, c'est-à-dire en l'occurrence de sa substance.
Mieux vaut pour le reste se référer à une bonne critique d'« Eroica » — ou revoir « Eroica ». — Michel PETRIS.

Biofilmographie de Jacques Tourneur

par Patrick Brion

(suite de la page 45)

Dickens. **Phot.** : Oliver T. Marsh. **Mont.** : Conrad A. Nervig. **Mus.** : Herbert Stothart. **Interprétation** : Ronald Colman (Sydney Carton), Elizabeth Allan (Lucie Manette), Edna May Oliver (Miss Pross), Reginald Owen (Stryver), Basil Rathbone (Marquis St. Evremonde), Blanche Yurka (Madame De Farge), Henry B. Walthall (Dr. Manette), Donald Woods (Charles Darnay), Walter Catlett (Barsad), Fritz Leiber (Gaspard), H.B. Warner (Gabelle), Mitchell Lewis (Ernest De Farge), Claude Gillingwater (Jarvis Lorry), Billy Bevan (Jerry Cruncher), Isabel Jewell (Seamstress), Lucille Laverne (The Vengeance), Tully Marshall (Woodcutter), Fay Chaldecott (Lucie, enfant), Eily Malyon (Mrs. Crunsher), E.E. Clive (Judge in « Old Bailey »), Lawrence Grant (Prosecutor), Robert Warwiwck (Judge at Tribunal), Ralf Harolde (Prosecutor), John Davidson (Morveau), Tom Ricketts (Tellson Jr.), Donald Haines (Jerry Cruncher, Jr.), Barlowe Borland (Jacques 116).

1936 JONKER DIAMOND (M.G.M. Miniature), 1 bob., commentaire de Pete Smith.

MASTER WILL SHAKESPEARE (MGM Miniature), 1 bobine. **Sc.** : Richard Goldstone. Commentaire : Carey Wilson. **Musique** : Herbert Stothart.

HARNESSED RHYTHM (A Sports Parade Subject).

KILLER DOG (A Pete Smith speciality).

1937 WHAT DO YOU THINK ? N° 1. Sc. : Carl Dudley, Jack Woodford. **Narration** : Carey Wilson.

THE GRAND BOUNCE (A Pete Smith speciality).

THE RAINBOW PASS (MGM Miniature), 1 bobine. **Sc.** : Richard Goldstone. **Narr.** : Carey Wilson.

ROMANCE OF RADIUM (Pete Smith), 1 bobine. **Sc.** : Richard Goldstone. **Narr.** : Gayle Gitterman.

THE BOSS DIDN'T SAY GOOD MORNING, 1 bobine **Sc.** : Douglas Foster. **Narr.** : Carey Wilson.

THE KING WITHOUT A CROWN (Historical Mystery), 1 bobine. **Sc.** : Herman Boxer, d'après Ch. E. Whittaker. **Narr.** : Carey Wilson.

THE MAN IN THE BARN (Historical Mystery). **Sc.** : Morgan Coxe, d'après Ch. E. Whittaker. **Narr.** : Carey Wilson.

1938 WHAT DO YOU THINK ? N° 3, 1 bobine.

THE SHIP THAT DIED (Historical Mystery), 1 bobine. **Sc.** : George Jayre. Compilations historiques : Ch. E. Whittaker **Narr.** : John Nesbitt.

THE FACE BEHIND THE MASK (Historical Mystery) **Sc.** : Milton Jowell Gunnzburg. Compilations historiques : Ch. E. Whittaker. **Narr.** : John Nesbitt.

TU PA PA OO (série What do you think?). **Sc.** : Carl Dudley. **Narr.** : Carey Wilson. **Mus.** : David Snell.

YANKEE DOODLE GOES TO TOWN, 1 bobine, Sepia (Série John Nesbitt's Passing Parade). **Sc.** : John Sherman, d'après une histoire de Richard Goldstone, Alan Summerfield. **Mus.** : David Snell. **Mont.** : Harry Komer.

STRANGE GLORY (Historical Mystery). **Sc.** : Morgan Cox. Compilation historique : Ch. E. Whittaker. **Narr.** : Carey Wilson. **Mus.** : David Snell.

THINK IT OVER (« A Crime Doesn't pay » subject) **Sc.** : Winston Miller.

1939 THEY ALL COME OUT, US. M.G.M., 70 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Jack Chertock (et le département de la Justice). **Sc.** : John C. Higgins. **Ph.** : Clyde De Vinna, Paul C. Vogel. **Mont.** : Ralph E. Goldstein. **Interprétation** : Rita Johnson (Kitty), Tom Neal (Joe Z. Cameron), Bernard Nedell (Clyde Madigan « Reno »), Edward Gargan (George Jacklyn « Bugs »), John Gallaudet (Albert Crane « Groter »), Addison Richards (Gardien, à Atlanta), Frank M. Thomas (Sup. Intendant à Chillicotte), George Tobias (« Sloppy Joe »), Ann Shoemaker (Dr. Ellen Hollis), Charles Lane (Psychiatre), avec la participation de Homer S. Cummings (attorney général) et de James V. Bennett (Directeur du Bureau Fédéral des Prisons).

1939 NICK CARTER, MASTER DETECTIVE, US, M.G.M 60 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Lucien Hubbard. **Sc.** : Bertram Millhauser d'après l'histoire de Bertram Millhauser et Harold Buckley. **Ph.** : Charles Lawton. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mont.** : Elmo Vernon. **Mus.** : Edward Ward. **Interprétation** : Walter Pidgeon (Walter Chalmers - Nick Carter), Rita Johnson (Lou Farnsby), Henry Hull (John A. Keller), Stanley Ridges (Dr. Frankton), Donald Meek (Bartholomew), Addison Richards (Hiram Streeter), Henry Victor (J. Lester Hammill), Milburn Stone (Dave Krebs), Martin Kosleck (Otto King), Frank Faylen (Pete), Sterling Holloway (l'homme qui attrape les abeilles), Wally Maher (Cliff Passons), Edgar Deering (Benny).

1940 PHANTOM RAIDERS, US. M.G.M., 70 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Frederick Stephani. **Sc.** : William R. Lipman, d'après un sujet de Jonathan Latimer. **Ph.** : Clyde de Vinna. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mont.** : Conrad Nervig. **Mus.** : David Snell. **Interprétation** : Walter Pidgeon (Nick Carter), Donald Meek (Bartholomew), Joseph Schildkraut (Al Taurez), Florence Rice (Cora Barnes), Nat Pendleton (Gunboat Jacklyn), John Carroll (John Ramsell, Jr.), Steffi Duna (Dolorès), Cecil Kellaway (Franklin Norris), Matthew Boulton (John Ramsell, Sr.), Alec Craig (Andy McMillan), Thomas Ross (Dr. Grisson), Dwight Frye (Eddie Anders).

1941 DOCTORS DON'T TELL, US, Republic Pictures, 65 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Herbert J. Yates. **Ass. prod.** : Albert J. Cohen. **Sc.** : Theodore Reeves, Isabel Dawn, d'après un sujet de Theodore Reeves. **Ph.** : Ernest Miller **Déc.** : John Victor Mac Kay (a. d.). **Mont.** : Edward Mann. **Mus.** : Cy Feuer. **Interprétation** : John Beal (Dr. Ralph Sawyer), Florence Rice (Diana Wayne), Edward Norris (Dr. Frank Blake), Ward Bond (Barney Miller), Douglas Fowley (Joe Grant), Grady Sutton (Dr. Piper), Bill Shirley (Tom Wayne), Joseph Crehan (le juge), Paul Porcasi (Montes), Howard Hickman (Dr. Watkins), Russell Hicks (Superintendant Duff).

1942 CAT PEOPLE (La Féline), US, R.K.O., 73 min **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Val Lewton. **Sc.** : De Witt Bodeen, d'après un sujet de De Witt Bodeen et Val Lewton. **Phot.** : Nicholas Musuraca. **Déc.** : Albert S. d'Agostino, Walter Keller (a.d.), Darrell Silvera, Al Fields (s.d.). **Mont.** : Mark Robson. **Mus.** : Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff. **Ass.** : Doran Cox. **Cost.** : Renie. **Interprétation** : Simone Simon (Irena), Kent Smith (Oliver Reed), Tom Conway (Dr. Judd), Jane Randolph (Alice), Jack Holt (Commodore), Alan Napier (Carver), Elizabeth Dunne (Miss Plunkett), Elizabeth Russell (Femme chat).

1943 I WALKED WITH A ZOMBIE, US, R.K.O., 69 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Val Lewton. **Sc.** : Curt Siodmak, Ardel Wray, d'après un sujet d'Inez Wallace, paru dans le « Hearst Sunday Supplement ». **Ph.** : J. Roy Hunt **Déc.** : Albert S D'Agostino, Walter E. Keller (a.d), Darrell Silvera, Al Fields (s.d). **Mont.** : Mark Robson. **Mus.** : Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff (d). **Ass.** : William Dorfman. **Interprétation** : James Ellison (Rand), Frances Dee (Betsy), Tom Conway (Holland), Edith Barrett (Mrs Rand), James Bell (Dr. Maxwell), Christine Gordon (Jessica), Teresa Harris (Alma), Sir Lancelot (Chanteur), Darby Jones (Carre Fow), Jeni Legon (danseuse).

1943 THE LEOPARD MAN, US, R.K.O., 66 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Val Lewton. **Sc.** : Ardel Wray, d'après le roman « Black Alibi » de Cornell Woolrich **Dialogues Add.** : Edward Dein. **Ph.** : Robert DeGrasse. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Walter E. Keller (a.d.), Darrell Silvera, Al Fields (s d.). **Mont.** : Mark Robson **Mus.** : Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff. **Ass.** : William Dorfman. **Interprétation** : Dennis O'Keefe (Jerry Manning), Margo (Clo Clo), Jean Brooks (Kiki Walker), Isabel Jewell (Maria), James Bell (Dr. Galbraith), Abner Biberman (Charlie How-Come), Margaret Landry (Teresa Delgado), Richard Martin (Raoul Belmonte), Tula Parma (Consuelo Contreras), Ben Bard (Chef Roble), Ariel Heath (Eloïse), Fely Franquelli (Rosita).

1944 DAYS OF GLORY, US, R.K.O, 85 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Casey Robinson. **Sc.** : Casey Robinson, d'après un sujet de Melchior Lengyel. **Ph.** : Tony Gaudio. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Caroll Clark (a.d.), Darrell Silvera, Harley Miller (s.d.) **Prod. Des** : Mordecai Gorelik. **Mus.** : Daniele Amfitheatrof, Constantin Bakaleinikoff (d). **Mont.** : Joseph Noriega. **Ass.** : Bill Dorfman. **Eff. spé.** : Vernon L Walker. **Interprétation** : Tamara Toumanova (Nina), Gregory Peck (Vladimir), Alan Reed (Sasha), Maria Palmer (Helena), Lowell Gilmore (Semyon), Hugo Haas (Fedor), Dena Penn (Olga), Glenn Vernon (Nitya), Igor Dolgoruki (Dmitri), Edward L. Durst (Petrov), Lou Crosby (Johann Staub), William Challee (Duchenko), Joseph Vitale (Seminov), Erford Gage (Colonel Prilenko), Ivan Triesault (Lt. Alld), Maria Bibikov (Vera), Edgar Licho (Autor), Gretl Dupont (Mariga), Peter Helmers (Von Rumholt).

1944 EXPERIMENT PERILOUS (Angoisse), US, R K.O., 91 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Warren Duff (Executive : Robert Fellows). **Sc.** : Warren Duff, d'après le roman de Margaret Carpenter. **Ph.** : Tony Gaudio. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Jack Okey (a.d.), Claude Carpenter, Darrell Silvera (s.d.). **Mont.** : Ralph Dawson. **Ass.** : Dewey Starkey. **Mus.** : Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff (d). **Eff. spé.** : Vernon L. Walker. **Cos.** : Edward Stevenson, Leah Rhodes (pour Heddy Lamarr) **Interprétation** : Hedy Lamarr (Allida), George Brent (Dr. Huntington Bailey), Paul Lukas (Nick), Albert Dekker (Clag), Carl Esmond (Maitland), Olive Blakeney (Cissie), George N. Neise (Alec), Margaret Wycherly (Maggie), Stephanie Bachelor (Elaine), Mary Servoss (Miss Wilson), Julia Dean (Deria), William Post, Jr. (Distric Attorney), Billy Ward (Sam).

1946 CANYON PASSAGE (Le Passage du canyon), US, Universal, 92 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Walter Wanger (Prod. Ass. : Alexander Golitzen). **Sc.** : Ernest Pascal, d'après le roman « Canyon Passage », d'Ernest Haycox, paru dans « The Saturday Evening Post ». **Ph.** : Edward Cronjager (Technicolor). **Déc.** : John B. Goodman, Richard H. Riedel (a.d), Leigh Smith, Russell A. Gausman (s d.). **Cost.** : Travis Banton. **Mont.** : Milton Carruth. **Cons. tech.** : Nipo T. Strongheart. **Ass. Dir.** : Fred Frank. **Mus.** : Frank Skinner. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, William Fritzsche. **Eff. spé.** : David S. Horsley. **Dial. Dir.** : Anthony Jowitt. **Interprétation** : Dana Andrews (Logan Stewart), Brian Donlevy (Camrose), Susan Hayward (Lucy Overmire), Hoagy Carmichael (Hi Lennet), Andy Devine (Ben Dance), Ward Bond (Honey Bragg), Patricia Roc (Caroline Dance), Ray Teal (Neil Howison), Virginia Patton (Liza Stone), Tod Devine (Asa Dance), Denny Devine (Bushrod Dance), Francis McDonald (Cobb), Erville Alderson (Juge), Ralph Peters (Stutchell), Stanley Ridges (Jonas Overmire), Fay Holden (Mrs. Overmire), Lloyd Bridges (Johnny Steele), Victor Cutler (Vane Blazier), Onslow Stevens (Lestrade), Rose Hobart (Martha), Dorothy Peterson (Mrs. Dance), Halliwell Hobbes (Clenchfield), James Cardwell (Gray Bartlett), Jack Rockwell (Teamster), Wallace Scott (Mac Ivar), Ralph Peters (Spokesman), Chief Yowlachie (Interprète indien), Gene Stutenroth (Premier mineur), Joseph P. Mack (Deuxième mineur), Karl Hackett (Troisième mineur), Jack Clifford (Quatrième mineur), Dural Hudson (Cinquième mineur), Dick Alexander (Sixième mineur).

Le film comporte les lyrics suivants, tous de Hoagy Carmichael : « Rogue River Valley », « Silver Saddle », « I'm getting married in the Morning », « Ole Buttermilk Sky ». A l'origine, le film devait être réalisé avec Gary Cooper et soit Myrna Loy soit Hedy Lamarr.

1947 OUT OF THE PAST (La Griffe du Passé), US, R.K.O., 97 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Warren Duff pour Robert Sparks. **Sc.** : Geoffrey Homes, d'après son roman « Build my Gallows High », publié en France dans la série Noire sous le titre « Pendez-moi Haut et Court » **Ph.** : Nicholas Musuraca. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Jack Okey (a.d.), Darrell Silvera (s.d.). **Mont.** : Samuel E. Beetley **Cos.** : Edward Stevenson. **Mus.** : Roy Webb, C. Bakaleinikoff (s.). **Eff. spé.** : Russell A. Cully. **Ass.** : Harry Mancke. **Interprétation** : Robert Mitchum (Jeff Bailey), Kirk Douglas (Fred Sterling), Jane Greer (Kitty Moffart), Rhonda Fleming (Meta Carson), Steve Brodie (Jack Fisher), Paul Valentine (Joe Stefanos), Virginia Huston (Ann Miller), Richard Webb (Jim), Ken Niles (Lloyd Fels), Dickie Moore (The Kid), Oliver Blake (Mr. Tillotson).

1948 BERLIN EXPRESS, US, R.K.O., 86 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Bert Granet, Dore Schary. **Ass. pr.** : William Dorfman. **Sc.** : Harold Medford, d'après un sujet de Curt Siodmak. **Ph.** : Lucien Ballard **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Alfred Herman (a.d.), Darrell Silvera, William Stevens (s.d.). **Chor.** : Charles O'Curran. **Cost.** : Orry-Kelly. **Prod. man** : Sam Ruman. **Script sup.** : D. Ulman. **Mont.** : Sherman Todd. **Ass. Dir.** : Nate Levinson. **Eff. spé.** : Harry Perry Russell A. Cully, Harold Stine **Mus.** : Frederick Hollander, Constantin Bakaleinikoff (d). **Cam.** : Richard Davol. **Interprétation** : Merle Oberon (Lucienne Mirbeau), Robert Ryan (Robert Lindley), Charles Korvin (Henri Perrot), Paul Lukas (Dr. Bernhardt), Robert Coote (Sterling), Reinhold Schünzel (Walther), Roman Toporow (Lieut. Maxim Kiroschilow), Peter Von Zerneck (Hans Schmidt), Fritz Kortner (Franzen), Michael Harvey (Sgt Barnes), Richard Powers (Major), Otto Waldis (Kessler), Robert Dalban (Commissaire de police français), Charles McGraw (officier américain), Charles Bouillaud.

1949 EASY LIVING, US, R.K.O., 86 min, 77 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Robert Sparks. **Sc.** : Charles Schnee, d'après « Education of the Heart », de Irwin Shaw **Ph.** : Harry J. Wild. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Alfred Herman (a.d.), Darrell Silvera, Harley Miller (s.d.). **Mus.** : Roy Webb, dirigée par Constantin Bakaleinikoff. **Eff. spé.** : Russell Cully. **Script sup.** : Dick Kinon. **Mont.** : Frederick Knudtson. **Ass. dir.** : James Lane, Joel Freeman, Nate Slott. **Cos.** : Edward Stevenson. **Cam.** : Charles Straumer. **Prod. man** : Bill Dorfman. **Interprétation** : Victor Mature (Pete Wilson), Lucille Ball (Anne), Lizabeth Scoot (Liza Wilson), Sonny Tufts (Tim McCarr), Lloyd Nolan (Lenahan), Paul Stewart (Argus), Jack Paar (Scoop Spooner), Jeff Donnell (Penny McCarr), Art Baker (Howard Vollmer), Gordon Jones (Bill Holloran), Don Beddoe (Jaeger), Dick Erdman (Buddy Morgan), William Bill Phillips (Ozzie), Charles Lang (Whitey), Kenny Washington (Benny), Julia Dean (Mrs. Belle Ryan), Everett Glass (Virgil Ryan), James Backus (Doctor Franklin), Robert Ellis (Urchin), Steven Flagg (Gilbert Vollmer), Alex Sharp (Don), Russ Thorson (Hunk Edwards), June Bright (Billy Duane), Eddie Kotal (Curly), Audrey Young (Chanteuse) et the Los Angeles Rams.

1950 STARS IN MY CROWN, US, M.G.M, 89 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Seconde Equipe** : James C. Havens. **Prod.** : William H. Wright. **Sc.** : Margaret Fitts, d'après Joe David Brown. **Ph.** : Charles Schoenbaum. **Déc.** : Cedric Gibbons, Eddie Imazu (a. d.), Edwin B. Willis, Alfred E. Spencer (s. d.). **Cost.** : Walter Plunkett. **Mus.** : Adolph Deutsch. **Prod. man.** : Sergei Petschnikoff. **Script superv.** : Florence Swan. **Mont.** : Gene Ruggiero. **Ass. dir.** : Dolf Zimmer. **Eff. spé.** : Warren Newcombe **Cam.** : John Schmitz. **Interprétation** : Joel McCrea (Josiah Daziah Gray), Ellen Drew (Harriet Gray), Dean Stockwell (John Kenyon), Alan Hale (Jed Isbell), James Mitchell (Dr. D K. Harris, Jr.), Lewis Stone (Dr. Daniel K. Harris Sr.), Amanda Blake (Faith Radmore Samuels), Juano Hernandez (Uncle Famous Prill), Charles Kemper (Prof. Sam Houston Jones), Connie Gilchrist (Sarah Isbell), Ed Begley (Lon Backett), Jack Lambert (Perry Lockey), Arthur Hunnicutt (Chloroform Wiggins). Narrateur : Marshall Thompson.

1950 THE FLAME AND THE ARROW (La Flèche et le flambeau), US, Warner Bros, 89 min. **Réal.** : Jacques Tourneur. **Prod.** : Harold Hecht, Frank Ross (Ass. : Norman Deming), (A Norma Prod). **Sc.** : Waldo Salt. **Ph.** : Ernest Haller (Technicolor). **Déc.** : Edward Carrere (a.d.), Lyle B. Reifsnider (s.d.). **Mus.** : Max Steiner. **Mont.** : Alan Crosland, Jr. **Cos.** : Marjorie Best. **Ass. Dir.** : Frank Mattison. **Cons. coul.** : Mitchell G. Kovaleski. **Script sup.** : Meta Carpenter. **Interprétation** : Burt Lancaster (Dardo), Virginia Mayo (Anne), Robert Douglas (Alessandro, marquis de Granezia), Aline McMahon (Nonna Bartoli), Frank Allenby (Ul-

rich), Nick Cravat (Piccolo), Lynn Baggett (Francesca), Gordon Gebert (Rudi), Norman Lloyd (Troubadour), Victor Kilian (Apothicaire), Francis Pierlot (Papa Pietro), Robin Hughes (Skinner), Philip van Zandt (Le conseiller d'Ulrich). Titre de tournage : « The Hawk and the Arrow ».

1951 CIRCLE OF DANGER (L'Enquête est close), G.B., Eagle Lion Classics, Coronada, Rank Distribution, 104 mn. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Joan Harrison (Executive : David E. Rose). **Sc. :** Philip McDonald, d'après son roman « White Heather ». **Ph. :** Oswald Morris. **Déc. :** Duncan Sutherland. **Mus. :** Robert Farnon. **Mont. :** Alan Osbiston. **Cos. :** Phyllis Dalton. **Chorégraphie :** Betty et Philip Buchell. **Ass. :** Kenneth K. Rick. **Cam. :** Arthur Ibbetson. **Prod. man. :** John R. Sloan. **Interprétation :** Ray Milland (Clay Douglas), Patricia Roc (Elspeth Graham), Marius Goring (Sholto Lewis), Hugh Sinclair (Hamish McArran), Naunton Wayne (Reggie Sinclair Idgwell), Edward Rigby (Sinclair Llewellyn), Marjorie Fielding (Mrs. McArran), John Bailey (Mr. Llewellyn), Dora Bryan (Bubbles Fitzgerald), Michael Brennan (Bert Oakshots), Reginald Beckwith (Oliver), David Hutcheson (Tony Wrexman), Philip Dale (Jim Stoner), Archie Duncan (Angus), Colin Gordon (Colonel Fairbairn), Nolla Gordon (Sheila), George Margo (Sim), Ben Williams (Mine Official).
Titre de tournage : « White Heather ».

1951 ANNE OF THE INDIES (La Flibustière des Antilles), US, Fox, 87 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** George Jessel. **Sc. :** Philip Dunne, Arthur Caesar, d'après un sujet de Herbert Ravenel Sass. **Ph. :** Harry Jackson (Technicolor). **Déc. :** Lyle R. Wheeler, Albert Hogsett (a.d.), Thomas Little, Claude Carpenter (s.d.). **Cost. :** Charles Lemaire, Edward Stevenson. **Mus. :** Franz Waxman. **Mont. :** Robert Fritch. **Ass. :** Horace Hough. **Cons. coul. :** Leonard Doss. **Eff. spé. :** Fred Sersen. **Maître d'armes :** Fred Cavens. **Interprétation :** Jean Peters (Capitaine Anne Providence), Louis Jourdan (Pierre-François La Rochelle), Debra Paget (Molly), Herbert Marshall (Dr. Jameson), Thomas Gomez (Barbe Noire), James Robertson Justice (Red Dougal), Francis Pierlot (Herkimer), Holmes Herbert (Capitaine Anglais), Byron Nelson (Bear Handler), Douglas Bennett (Bear Wrestler), Mario Siletti (Commissaire-priseur), Bob Stephenson (Tavernier), Carleton Young (Quartier-maître), Lynn Davies (Femme des Caraïbes), Lester Matthews (Wherry), Olaf Hytten (Cdt Harris), William Walker (Serviteur), Sheldon Jett (Aubergiste), Gene Ramey (Chanteur), Harry Carter (Pirate), Sean McClory (Hackett).

1952 WAY OF A GAUCHO (Le Gaucho), US, Fox, 91 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Philip Dunne, Joseph C. Boehm. **Sc. :** Philip Dunne, d'après le roman de Herbert Childs. **Ph. :** Harry Jackson (Technicolor). **Déc. :** Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk (a.d.), Thomas Little, Bruce Mac Donald (s.d.). **Cost. :** Charles Le Maire. **Mus. :** Sol Kaplan, dirigée par Alfred Newman. **Mont. :** Robert Fritch. **Ass. dir. :** Jack Stubbs. **Cons. techn. :** Eleonora Marengo. **Eff. spé. :** Ray Kellogg. **Interprétation :** Rory Calhoun (Martin), Gene Tierney (Teresa), Hugh Marlowe (Miguel), Richard Boone (Salinas), Everett Sloane (Falcon), Enrique Chaico (Father Fernandez), Jorge Villoldo (Valverde), Roland Dumas (Julio), Lidia Campos (Tia Maria), Hugo Mancini (Premier Lieutenant), Nestor Yoan (Deuxième Lieutenant), Raoul Astor (Lieutenant de Police), John Paris (Foreman), Alex Peters (Conducteur), John Henchley (Gaucho Tracker), Kim Dillon (Sentinelle), Lia Centeno (Lady Guest), Claudio Tores (Florencio), Anthony Ugrin (Verger), Mario Abdah, Douglas Poole, Teresa Acosta, Oscar Lucero.

1953 APPOINTMENT IN HONDURAS (Les Révoltés de la Claire-Louise), US, R.K.O., 79 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Benedict Bogeaus. **Sc. :** Karen De Wolfe, d'après l'histoire de Mario Silveira et Jack Cornall. **Ph. :** Joseph Biroc (Technicolor). **Déc. :** Charles D. Hall (a.d.), Al Spencer (s.d.). **Mus. :** Louis Forbes. **Mont. :** James Leicester. **Eff. spé. :** Lee Zavitz. **Ass. :** Ralph J. Slosser. **Interprétation :** Glenn Ford (Steve Corbett), Ann Sheridan (Sylvia Sheppard), Zachary Scott (Harry Sheppard), Rodolfo Acosta (Reyes), Jack Elam (Castro), Ric Roman (Jimenez), Rico Alaniz (Bermudez), Paul Zaremba (Luis), Stanley Andrews (Capitaine McTaggert).

1955 STRANGER ON HORSEBACK, US, United Artists, 66 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Robert Goldstein, pour The Leonard Goldstein Prod. **Sc. :** Herb Meadow, Don Martin, d'après un roman de Louis L'Amour. **Ph. :** Ray Rennahan (Anscolor). **Déc. :** Al Hogsett. **Mus. :** Paul Dunlap. **Mont. :** William Murphy. **Ass. :** Frank Parmenter. **Interprétation :** Joel McCrea (Rick Thorne), Miroslava (Amy Lee Bannerman), Kevin McCarthy (Tom Bannerman), John McIntire (Joshia Bannerman), Nancy Gates (Caroline Webb), John Carradine (Colonel Streeter), Emile Meyer (Sherif Nat Bell), Robert Corwaithe (Arnold Hammer), James Bell (Vince Webb), Jaclyne Greene (Paula Morrison).

1955 WICHITA (Un Jeu Risqué), US, Allied Artists, R.K.O., 81 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Walter Mirisch, Daniel B. Ullman d'après son histoire. **Ph. :** Harold Lipstein (Cinémascope et Technicolor). **Déc. :** David Milton (a.d.), Joseph Kish (s.d.). **Mus. :** Hans J. Salter (la chanson Wichita, de Ned Washington et Hans J. Salter, est interprétée par Tex Ritter). **Mont. :** William Austin. **Ass. :** Austen Jewell. **Prod. man. :** Allen K. Wood. **Sc. sup. :** Sam Peckinpah. **Interprétation :** Joel McCrea (Wyatt Earp), Vera Miles (Laurie McCoy), Lloyd Bridges (Gyp), Wallace Ford (Whiteside), Edgar Buchanan (Doc Black), Peter Graves (Morgan Earp), Keith Larsen (Bat Masterson), Carl Benton Reid (Maire), John Smith (Jim Earp), Walter Coy (McCoy), Walter Sande (Clint Wallace), Robert Wilke (Ben Thompson), Jack Elam (Al), Mae Clarke (Mrs. McCoy), Gene Wesson (First Robber), Raymond Pennes (Hall Clements).

1956 GREAT DAY IN THE MORNING (L'Or et l'Amour), US, R.K.O., 92 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Edmund Grainger. **Sc. :** Lesser Samuels, d'après le roman de Robert Hardy Andrews. **Ph. :** William Snyder (Superscope et Technicolor). **Déc. :** Jack Okey, Albert S. D'Agostino (a.d.). **Cost. :** Gwen Wakeling. **Mus. :** Leith Stevens, Constantin Bakaleinikoff (d.). **Mont. :** Harry Marker. **Ass. dir. :** James Casey. **Prod. superv. :** Cliff Broughton. **Unit. man :** John E. Burch. **Interprétation :** Robert Stack (Owen Pentecost), Virginia Mayo (Ann Merry Alaine), Ruth Roman (Boston Grant), Raymond Burr (Jumbo Means), Donald McDonald (Gary Lawford), Alex Nicol (Stephen Kirby), Leo Gordon (Zeff Masterson), Regis Toomey (Father Murphy), Carleton Young (Colonel Gibson), Peter Whitney (Phil), Dan White (Rogers).

1956 NIGHTFALL, US, Columbia, 78 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Ted Richmond (Copa Prod.). **Sc. :** Stirling Silliphant, d'après le roman de David Goodis. **Ph. :** Burnett Guffey. **Déc. :** Ross Bellah (a.d.), William Kiernan, Louis Diage (s.d.). **Cost. :** Jean Louis. **Mus. :** George Duning, dirigée par Morris W. Stoloff. La chanson « Nightfall and you », de Sam M. Lewis (paroles) et Peter de Rose et Charles Harold (musique) est interprétée par Al Hibbler. **Mont. :** William A. Lyon. **Ass. dir. :** Irving Moore. **Interprétation :** Aldo Ray (James Vanning), Anne Bancroft (Marie Gardner), Brian Keith (John), Jocelyn Brando (Laura Fraser), James Gregory (Ben Fraser), Frank Albertson (Dr Edward Gursten), Rudy Bond (Red), George Cisar (Conducteur du car), Eddie McLean (Conducteur du taxi), Lillian Culver, Maya Van Horn, Orlando Beltram et Maria Belmar (couple espagnol), Walter Smith (Cireur de chaussures).

1958 CURSE OF THE DEMON (aux U.S.A. : NIGHT OF THE DEMON), GB, Sabre Films - Columbia, 83 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Frank Bevis (Executive : Hal E. Chester). **Sc. :** Charles Bennett, Hal E. Chester et Cyril Raker Endfield (non crédité) d'après l'histoire de Montague R. James : « Casting the Runes ». **Ph. :** Ted Scaife, Kenneth Peach. **Déc. :** Ken Adam (a.d.), Peter Glazier (ass.a.d.). **Mus. :** Clifton Parker, dirigée par Muir Mathieson. **Mont. :** Michael Gordon, Grant Whytock. **Ass. dir. :** Basil Keys. **Eff. spé. :** George Blackwell, Wally Veevers. **Interprétation :** Dana Andrews (Dr John Holden), Peggy Cummings (Joanna Harrington), Niall Mac Ginnis (Dr Karswell), Athene Seyler (Mme Karswell), Maurice Denham (Prof. Harrington), Evan Roberts (Williamson), Liam Redmond (Prof. Mark O'Brien), Peter Elliott (Kumar), Reginald Beckwith (Mr Meek), Rosamund Greenwood (Mrs Meek), Richard Leech (Inspecteur Mottram), Lynn Tracy (Stewardesse), Brian Wilde (Rand Hobart), Walter Horsbrugh (Butler Bates), Charles Lloyd Pack (Chimiste), Ballard Berkeley (Premier Reporter), Michael Peake (Deuxième Reporter), John Salew (Bibliothécaire), Leonard Sharp (Ticket Collector), Lloyd Lamble (Detective Simmons), Peter Hobbes (Superintendant), Shay Gorman (Narrateur), Janet Barrow, Percy Herbert.

1958 THE FEARMAKERS, US, Pacemaker Productions, United Artists, 83 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Martin Lencer. **Ass. Prod. :** Leon Chooluck. **Sc. :** Elliot West, Chris Appley, d'après le roman de Darwin L. Teilhet. **Ph. :** Sam Leavitt. **Mont. :** J.H. Whitredge. **Mus. :** Irving Gertz. **Art Editor :** Serge Krizman. **Interprétation :** Dana Andrews (Alan Eaton), Dick Foran (Jim McGinnis), Mel Torme (Barney Bond), Marilee Earle (Lorraine Dennis), Veda Ann Borg (Vivian Loder), Kelly Thordsen (Harold Loder), Robert Fortier (Colonel Buchane), Roy Gordon (Sénateur Walder), Dennis Moore, Oliver Blake (Professeur).

1959 TIMBUKTU, US, Imperial Pictures - United Artists, 92 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Edward Small. **Sc. :** Anthony Veiller, Paul Dudley. **Ph. :** Maury Gertsman. **Déc. :** William Glasgow (a.d.), Darrell Silvera (s.d.). **Cost. :** Elva Martien (pour les rôles féminins). **Mus. :** Gerald Fried. **Mont. :** Grant Whytock. **Ass. dir. :** Al Westen. **Eff. spé. :** Jo Zomar, Alex Weldon, Al Bird. **Script sup. :** John Dutton. **Interprétation :** Victor Mature (Mike Conway), Yvonne de Carlo (Natalie Dufort), George Dolenz (Colonel Charles Dufort), Marcia Henderson (Jeanne Marat), John Dehner (Emir Ibn Bakhel), James Fox (Lieutenant Marat), Leonard Mudie (Mohamet Adani), Paul Wexler (Suleyman), Robert Clarke (Capitaine Girard), Willard Sage (Major Leroux), Mark Dana (Capitaine Rimbaud), Larry Perron (Nagana), Steve Darrell (Nazir), Larry Chance (Ahmed), Allan Pinson (Sergeant Trooper).

1959 LA BATTAGLIA DI MARATONA (La Bataille de Marathon), Italie, Titanus-Galatea (Rome), Lux Films (Paris), 85 min. **Réal. :** Jacques Tourneur, Bruno Vailati, Mario Bava. **Prod. :** Bruno Vailati, Massimo de Rita (Executive : Ferrucio de Martini). **Sc. :** Ennio De Concini, Augusto Frassinetti, Bruno Vailati, d'après le sujet de Alberto Barsanti et Raffaello Pacini. **Ph. et eff. spé. :** Mario Bava (Dyaliscope et Eastmancolor). **Déc. :** Massimo Otavazzi (s.d.), Mario Chiari (a.d.), Marcello del Prato. **Cost. :** Pier Luigi Pizzi, Marisa Crimi. **Photographie sous-marine :** Massimo Manunza. **Mus. :** Roberto Nicolosi. **Mont. :** Mario Serandrei. **Ass. dir. :** Ottavio Oppo. **Maître d'armes :** Musumeci Greco. **Interprétation :** Steve Reeves (Philippides), Mylène Demongeot (Andromeda), Sergio Fantoni (Teocrito), Alberto Lupo (Miltiade), Daniela Varga (Dario), Anita Todesco (Servante), Gianni Loti (Teucro), Miranda Campa (Servante), Ivo Garrani (Kreusos), Philippe Hersent (Callimaco), Daniela Rocca (Karis), Sergio Ciani, Franco Fantasia, Carlo Lombardi, Giampaolo Rosmino, Ignazio Balsamo, Walter Grant.

1963 THE COMEDY OF TERRORS, US, American International, 83 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Anthony Carras (Executive : James H. Nicholson, Samuel Z. Arkoff). **Ass. prod. :** Richard Matheson. **Sc. :** Richard Matheson. **Phot. :** Floyd Crosby (Panavision et Pathecolor). **Déc. :** Daniel Haller (a.d.), Harry Reif (s.d.). **Mont. :** Anthony Carras. **Mus. :** Les Baxter. **Eff. spé. :** Pat Dinga. **Prod. superv. :** Joe Wonder. **Ass. :** Robert Agnew. **Interprétation :** Vincent Price (M. Trumbull), Peter Lorre (Felix Gillie), Boris Karloff (Amos Hinchley), Basil Rathbone (John F. Black), Joyce Jameson (Amarillys Trumbull), Joe E. Brown (Gardien du cimetière), Beverly Hills (Mrs. Phipps), Paul Barselow (Riggs), Linda Rogers (Servante de Phipps), Luree Nicholson (Domestique de Black), Buddy Mason (Mr. Phipps), le chat Rhubarb (Cleopatre).

1965 THE CITY IN THE SEA (aux U.S.A. : WAR-GODS OF THE DEEP), G.B., 83 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Daniel Haller, George Willoughby pour American-International/Anglo-Amalgamated. **Sc. :** Charles Bennett, Louis M. Heyward, d'après le poème d'Edgar Allan Poe « The City in the Sea ». **Dial. additionnels :** David Whittaker. **Phot. :** Stephen Dade (Pathecolor et Cinemascope). **Déc. :** Frank White. **Mus. :** Stanley Black. **Mont. :** Gordon Hales. **Eff. spé. :** Les Bowie, Frank George. **Prises de vue sous-marines :** John Lamb. **Interprétation :** Vincent Price (Le Capitaine), Tab Hunter (Ben Harris), David Tomlinson (Harold Tiffin Jones), Susan Hart (Jill Tregellis), John LeMesurier (Ives), Henry Oscar (Mumford), Derek Newark (Dan), Roy Patrick (Simon), Anthony Selby (George), Michael Hyland (Bill), Steven Brooke (Ted), William Hurndell (Tom), Jim Spearman (Jack), Dennis Blake (Harry), Arthur Hewlett (Premier Pêcheur), Walter Sparrow (Second Pêcheur), John Barrett (Troisième Pêcheur), Barbara Bruce (Première Invitée), Hilda Campbell Russell (Seconde Invitée), Bart Allison (Premier Invité), George Riccarde (Second Invité), avec Peter Brace (L'Homme Amphibie) et Herbert (Le Poulet).

TELEVISION

Tourneur a collaboré aux séries suivantes : **The Walter Winchell File** ; **Barbara Stanwyck Theatre** (dont il réalisa tous les épisodes) ; **Adventures in Paradise** (Aventures dans les Iles) où il mit en scène notamment l'épisode « A Bride for the Captain » avec Gardner McKay, Guy Stockwell, Lani Kai, Ray Walston, Maggie Pierce, J. Pat O'Malley et Marcel Hillaire ; **Bonanza** dont il réalisa l'épisode « Denver McKee » avec Lorne Greene, Parnell Roberts, Dan Blocker, Michael Landon, Franchot Tone et Nathalie Trundy ; **Follow the Sun** ; **General Electric Theatre** ; **Jane Wyman Theatre** ; **The Californians** ; **The Twilight Zone** (La Quatrième Dimension) dont il réalisa l'épisode « Night Call » avec Gladys Cooper et Martine Berttett.
Tourneur a, par ailleurs, travaillé à la série **Northwest Passage** (dont les épisodes sont plus ou moins inspirés du film de Vidor). Certains de ces épisodes ont été groupés en trois films de long métrage, distribués en Europe, mais dont un seul est sorti en France. Les trois films (« Frontier Rangers », « Fury River », « Mission of Danger ») ont été distribués comme de vrais films de long métrage, et comme il est facile de les voir en Angleterre, en Allemagne ou en Belgique, nous en donnons les fiches complètes.

1958 FRONTIER RANGERS (Frontière Sauvage), US, M.G.M., 82 min. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Prod. :** Adrian Samish (Executive : Samuel Marx). **Scén. :** Gerald Drayson Adams d'après le roman « Northwest Passage », de Kenneth Roberts. **Phot. :** Harold E. Wellman, William W. Spencer (Metrocolor). **Déc. :** William A. Horning, Merrill Pye (a.d.), Henry Grace, Richard Pefferle, Otto Siegel (s.d.). **Mus. :** Raoul Kraushaar. **Mont. :** Ira Heymann, Frank Santillo. **Ass.:** Bob Justman, Robert Saunders, Ridgeway Callow. **Interprétation :** Keith Larsen (Major Robert Rogers), Buddy Ebsen (Hunk Marriner), Don Burnett (Langdon Towne), Lisa Gaye (Natula), Philip Tonge (Général Amherst), Larry Chance (Loup Noir), Angie Dickinson (Rose Carver), Pat Hogan (Rivas), Lisa Davis (Elizabeth Browne), Emile Meyer (Ben, le tavernier), Charles Horvath (Un des sbires de Ben), Claude Akins (Caleb).
Le film utilise de nombreux stock shots de « Northwest Passage » (1939) de King Vidor, notamment dans la séquence de l'attaque du village indien.

1959 FURY RIVERS, US, M.G.M., 74 min. **Réal. :** Jacques Tourneur, Alan Crosland Jr., George Wagner, Otto Lang. **Prod. :** Adrian Samish (Executive : Samuel Marx). **Scén. :** Gerald Drayson Adams, Anthony Ellis, Sloan Nibley, George Waggner. **Adapt. :** Gerald Drayson Adams, Anthony Ellis, Sloan Nibley d'après le roman « Northwest Passage » de Kenneth Roberts. **Phot. :** Harold E. Wellman, William W. Spencer, Harkness Smith (Metrocolor). **Déc. :** William A. Horning, Merrill Pye (a.d.), Henry Grace, Richard Pefferle (s.d.). **Mont. :** Ira Heymann, Frank Santillo. **Ass. :** Bob Justman. **Interprétation :** Keith Larsen (Major Robert Rogers), Buddy Ebsen (Hunk Marriner), Don Burnett (Langdon Towne), Philip Tonge (Général Amherst), Luis van Rooten, Jay Novello, Paul Picerni.
La séquence de l'éboulement est uniquement composée de stock-shots de « Green Fire » (1954) de Andrew Marton (Eff. spé. : A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe).

1959 MISSION OF DANGER, US, M.G.M., 80 min. **Réal. :** Jacques Tourneur, George Waggner. **Prod. :** Adrian Samish (Executive : Samuel Marx). **Sc. :** Gerald Drayson Adams d'après le roman de Kenneth Roberts « Northwest Passage ». **Phot. :** Harkness Smith (Metrocolor). **Déc. :** William A. Horning, Merrill Pye (a.d.), Henry Grace, Richard Pefferle, Keogh Gleason, Jack Mills (s.d.). **Mont. :** Frank Santillo, Ira Heymann, Jack Kampschroer. **Mus. :** Raoul Kraushaar. **Ass. :** Bob Justman. **Interprétation :** Keith Larsen (Major Robert Rogers), Buddy Ebsen (Hunk Marriner), Don Burnett (Langdon Towne), Taina Elg (Audrey Bonay), Patrick McNee (Colonel Trent), Philip Tonge (Général Amherst), Alan Hale Jr., Adam Williams, Sandy Kenyon.
La partie française de cette filmographie (1931-1934) est l'œuvre de Jean Kress que nous tenons à remercier ici tout particulièrement. — **Filmographie établie par Patrick BRION et Dominique RABOURDIN.**

Table d[e]
du numéro 172 (novembre 196[

atières

ı numéro 180 (juillet 1966)

4 films français

A belles dents. Film en couleurs de Pierre Gaspard-Huit, avec Mireille Darc, Jacques Charrier, Daniel Gélin, Peter van Eyck, Paul Hubschmid. — Une fille pauvre vole de milliards en milliards, de yachts en palaces, de palaces en palais. Son cœur saigne, mais elle feint de croire jusqu'au bout que l'argent fait le bonheur. Mireille Darc, qui dit ce qu'elle pense et fait ce qu'elle veut, prétend inspirer les rêves des midinettes. Louable intention. Aimer l'art populaire, c'est bien. Prendre Gaspard-Huit pour Douglas Sirk, c'est moins bien. De l'incompétence ahurissante du premier, signalons en guise de preuve la scène où Daniel Gélin, pseudo-photographe, mitraille son modèle avec la grâce d'un touriste du dimanche. P. G.-H. ne connaît pas plus les hommes-caméra que les milliardaires. Il n'est à l'aise que dans le ridicule. — M.M.

L'Homme de Mykonos. Film en couleurs de René Gainville, avec Anne Vernon, Gabriele Tinti, Veronique Vendell, Henri Lambert, Armando Francioli. — Concurrent direct de « A belles dents » pour le prix du « Parisien Libéré ». Dans le genre cinéma de concierge, il serait difficile de rêver mieux. Au quatorzième degré, dans la perspective d'un art « populaire », c'est encore ou déjà, bête et suranné. A noter pourtant un gag excellent, quoique involontaire. Le héros tue sa femme, mûrissante et emmerdeuse, d'un coup de soleil bien placé. Puis il court rejoindre sa maitresse, en principe jeune et agréable. Or celle-ci est pire que la matrone. D'où la véritable énigme, irrésolue. — M.M.

Objectif 500 millions. Film de Pierre Schoendoerffer, avec Bruno Cremer, Marisa Mell, Jean-Claude Rolland, Etienne Bierry. — Tout comme il était parvenu à réaliser un film de guerre intégralement français qui ne devait rien à ses illustres antécédents américains, si ce n'est la réussite — en mineur — et l'absence de fioritures, Schoendoerffer, passant au policier, nous entraine cette fois-ci loin des ressucées américaines de Melville, Sautet et consorts. Le scénario, sorte de « Guerre est finie » à l'envers (est-ce dû à la collaboration, ici aussi, de Semprun ?), est interprété à la perfection par Cremer et dirigé avec un bonheur qui n'est cependant qu'épisodique. Bizarrement, les meilleures trouvailles côtoient des initiatives consternantes (jusque, parfois, dans la direction de Cremer), peu fréquentes il est vrai, mais qui rompent le rythme des séquences Bien plus lourds handicaps encore : la direction de la sans doute indirigeable Marisa Mell, son accoutrement, les dialogues et tout l'épisode final. Cela dit, Schoendoerffer fait preuve d'une attention aux « ambiances », aux choses, et d'une sensibilité très estimables. — J. B.

Safari Diamants. Film en scope et couleurs de Michel Drach, avec Marie-José Nat, Jean-Louis Trintignant, Helmut Lange, Horst Frank, Jean-Pierre Darras. — Le maniérisme du titre, pour désigner un hold-up à bijoux suivi de la course-poursuite Paris-Monaco, donne le ton. Il existe, au cinéma, l'équivalent visuel des « mots » chers au théâtre de boulevard. Pour l'obtenir, il suffit de glisser dans chaque plan des idées brillantes, saugrenues, insolites, qui donnent de l'esprit au scénario le plus balourd et le plus conventionnel. La caméra de Michel Drach a trop d'esprit, pas assez d'intelligence ni de cœur. Truffaut avait naguère vanté ces petites-idées-de-mise-en-scène. Certains se souviennent trop bien de la leçon. Ils oublient que, dans « Les Quatre Cents coups » il n'y avait pas une seule petite-idée-de-mise-en-scène. — M.M.

7 films américains

Ambush Bay (La Baie du guet-apens). Film en couleurs de Ron Winston, avec Hugh O'Brian, Mickey Rooney, Jim Mitchum, Harry Lauter, Gregg Amsterdam. — Retour au bon vieux film de guerre des années 50. Pas de laïus pro ou antimilitariste mais la longue odyssée d'une bande de Marines. La jungle est toujours très photogénique, les combats spectaculaires à souhait et de plus en plus Jim Mitchum devient le sosie de son père. — P.B.

The Art of Love (Gare à la peinture). Film en couleurs de Norman Jewison, avec James Garner, Dick van Dyke, Angie Dickinson, Elke Sommer, Ethel Merman. — Avec « Do Not Disturb », nouvelle et sordide évocation de Paris vu par Hollywood. La bêtise du sujet, l'ignominie de l'interprétation et la carence de toute mise en scène ne font que prouver que « Cincinnati Kid » ne doit rien à Jewison. Mal employée, Angie ne sauve que quatre ou cinq plans. A remarquer qu'Elke Sommer parle de plus en plus comme Loopy de Loop. — R. C.

A Big Hand for the Little Lady ou Big Deal at Dodge City (Gros Coup à Dodge City). Film en couleurs de Fielder Cook, avec Henry Fonda, Joanne Woodward, Charles Bickford, Jason Robards, Kevin McCarthy. — Les tentatives de mystification du spectateur sont trop rares pour ne pas signaler celle-ci. Toute l'histoire, tous les personnages, tout le cabotinage des acteurs s'expliquent et se justifient dans la dernière scène. Les acteurs, leurs personnages et le spectateur jouent à une espèce de cache-cache où tout est reflet d'un miroir invisible et où chaque phrase se révèle à double sens. L'ensemble (à l'origine une émission de T.V. gonflée pour le cinéma) en est systématique et curieux mais malheureusement, Mr. Cook n'en tire pas 10 % des effets possibles. — P.B.

Glory Guys (Les Compagnons de la gloire). Film en scope et couleurs de Arnold Laven, avec Tom Tryon, Senta Berger, Harve Presnell, James Caan, Andrew Duggan. — Remake honteux du magnifique « Fort Apache », de John Ford, récemment parisien, et à qui nous allons très bientôt consacrer un numéro d'hommage. Pour en revenir à ces « pantins », la collaboration de Sam Peckinpah au scénario ne les sauve même pas d'un massacre sans gloire. — J.-L.C.

Madame X (Madame X). Film en couleurs de David Lowell Rich, avec Lana Turner, John Forsythe, Ricardo Montalban, Burgess Meredith, Constance Bennett. — Après Dorothy Donnelly (1916), Pauline Frederick (20), Ruth Chatterton (29) et Gladys George (1937), Lana Turner affronte à son tour l'un des plus gros mélos de l'histoire cinématographique. On sait que le film était l'un des projets les plus chers de Douglas Sirk et constamment se retrouvent les thèmes les plus caractéristiques de l'auteur du « Secret magnifique » : l'opposition morale entre l'ombre et la clarté, le personnage étonnant du Danois, le sujet enfin, tout cela évoque trop Sirk pour que les admirateurs de ce dernier laissent passer le film. Sirk ayant tout particulièrement travaillé le scénario et Metty étant l'opérateur, tout un « background » sirkien imprègne le film. Le résultat aurait pu être beau, mais le travail de David Lowell Rich, nouveau venu de la T.V., est d'une parfaite platitude. Lana Turner sublime. P.B.

The Naked Prey (La Proie Nue). Film en scope et en couleurs de Cornel Wilde, avec Cornel Wilde, Gert Van Der Berg, Ken Campu, Patrick Mynhardt, Morrison Gampu. — Distribué en province bien avant de monter à Paris, présenté en 1965 à San-Sebastian devant une assistance houleuse, « La Proie Nue » réussit le tour de force d'être à la fois profondément désagréable et curieusement passionnant. Mélange détonnant de « Les Chasses du Comte Zaroff », « Le Jugement des Flèches » et « Gunga Din », ce film produit, réalisé et interprété

par Cornel Wilde dépeint sans faux-fuyant les péripéties d'une chasse à l'homme des plus sanguinaires où rien n'est laissé à l'imagination du spectateur. La mise en scène est purement stratégique — donc estimable — et le moins curieux de cette œuvre étrange n'est pas cette reconnaissance amicale qu'échangent gibier et chasseur aux dernières images. — M. C.

Those Calloways (Calloway le Trappeur). Film en couleurs de Norman Tokar, avec Brian Keith, Vera Miles, Ed Wynn, Walter Brennan, Brandon de Wilde. — Le scénario est particulièrement mal construit, s'égarant pendant quelques bobines sur des personnages et des actions très secondaires. Quant au fond du sujet (création d'un havre de paix pour les oies sauvages), ce n'est pas d'un intérêt passionnant. Mais comme la photo est constamment remarquable, et les vols d'oies sauvages accompagnés de quelques airs de valse de Max Steiner, ce Disney beaucoup trop long (131 mn) conserve le charme de la naïveté. — P.B.

4 films italiens

Mark Donnen Agente Z 7 (Karate à Tanger pour Agent Z 7). Film en scope et couleurs de Giancarlo Romitelli, avec Lang Jeffries, Laura Velanzuela, Carlo Hinterman, Mitsouko. — Film clair-obscur, tant en surface que sur l'informe, où Américains et Japonais se disputent un hypothétique « rayon de la mort », aussitôt disparu qu'entrevu. Pourtant l'idée de promener le sosie du savant recherché aux sept coins du monde dans un cercueil eût mérité meilleur sort. Un vrai cas raté. — J.-P.B.

La Rivolta dei Pretoriani (La Révolte des Prétoriens). Film en scope et couleurs de Alfonso Brescia, avec Richard Harrison, Moira Orfei, Giuliano Gemma, Piero Lulli, Paola Pitti. — Tout à fait à l'image du règne de Domitien, dernier des Douze Césars, dont il conte le renversement : pas malheureux pour le premier tiers, un peu de cirque et de mouvement, quelques gags, et un nain bouffon aux relents agréablement cottafaviens ; inquiétant dans le deuxième ; carrément tyrannique pour le reste. — J.N.

Le Schiave esistono ancora (Les Esclaves existent toujours). Film en couleurs de Folco Quilici et Maleno Malenotti. — J'espère bien, qu'ils existent toujours ! Ce « documentaire » d'une louable décontraction, où les boites de Beyrouth sont tranquillement reconstituées dans les studios de Cinecittà avec quelques figurants sortis du dernier peplum (ou western), a le mérite de rassurer les nombreux esclavagistes cinéphiles. A noter toutefois une médiocrité de plus en plus constante de la marchandise, depuis nos derniers achats au Harrar. Ainsi voit-on des infirmes, des rachitiques, proposés à la vente. C'est un scandale. En outre, les prix montent : d'après Malenotti, une fillette de douze ans vaut deux millions d'A.F., ce qui dénote une tendance certaine à l'inflation. Par chance, on peut louer un esclave à la semaine, au mois, à l'année, ce qui épargne au voyageur les pénibles corvées de l'abandon, de l'abattage à coups de revolver, ou de la revente. Mme Françoise Giroud, auteur du commentaire, s'indigne par le truchement de la belle voix de Jean Négroni. Elle s'indigne surtout, ai-je cru comprendre, de voir les femmes vendues, et pas seulement les hommes. Pour les bricoleurs, une idée serait à retenir, soufflée par la commentatrice. Mariez-vous, et mettez aux enchères le pucelage de votre femme. Cela vous fera de l'argent de poche à la rentrée. Enfin, pour les érotomanes, signalons une scène de vraie bastonnade, à déchirer la peau, qui console des tricheries imposées par des figurants trop douillets et anti-véristes. — M.M.

Tre dollari di piombo (Trois dollars de plomb). Film en scope et couleurs de Joseph Trader, avec Fred Beir, Evy Marandis, Francisco Nieto, Angel Alvarez, Oliver Mathot. — Western italien d'esprit typiquement américain : un faux coupable, pour son « honneur », envoie « ad patres » deux bonnes douzaines de gêneurs. C'est cet esprit de droit et de justice qui, au Viet-nam, décime, honnêtement, contre toutes les lois historiques, sociologiques, logiques, le peuple vietnamien. Pas de banalités, mais les meurtres de Dallas et d'Austin mettent autant en « vedette » le problème psycho-sociologique yankee que leur affaire raciale et leur guerre asiatique. La civilisation n'est ni le frigidaire ni la bombe atomique. L'Amérique a dix-sept ans et pas de parents : elle se conduit en blouson noir. J.-P.B.

4 films espagnols

Campanadas de medianoche ou Chimes at Midnight (Falstaff). Film d'Orson Welles. Voir dans nos numéros 165 et 179 entretiens avec Orson Welles, compte rendu de Cannes (nº 179) et critiques dans ce numéro page 26.

Pampa salvaje (Pampa sauvage). Film en scope et couleurs de Hugo Fregonese, avec Robert Taylor, Ron Randell, Marc Lawrence, Roserda Monteros. — Encore un western européen en version originale américaine, phénomène d'autant plus vicieux que l'action se passe en Argentine. Le cocktail est raté, mais avec une foule d'ingrédients qui rendent l'entreprise excitante. Primo, Fregonese se souvient d'avoir vu Robert Taylor dans « Convoi de femmes » de Wellman. Il lui donne donc une cohorte de donzelles à diriger, et ne manque pas la scène de la gifle. Secundo, on remarque une obsession sexuelle rare en ce domaine : les gauchos de la pampa font déserter les soldats de l'armée régulière en leur offrant des femmes, et c'est pourquoi Taylor contre-attaque en inventant le Bordel Militaire de Campagne ! Tertio, une violence lyrique : massacres, tête coupée, mort du traître après cinq coups de revolver (comme Raspoutine), etc. Quarto et en vrac : une indienne en minijupe, l'invention du whisky Bourbon par les gauchos sous le nom de « Chicha », et en prime, au plan final, le cheval de Zapata. Bref, un régal pour les amateurs de séries B et anciens du Nickel-Odéon. — M. M.

Rififi en la ciudad (Chasse à la Maffia). Film de Jesus Franco, avec Jean Servais, Robert Manuel, Maria Vincent. — Menstruel retour de Jess ou Frank, Jesus ou Franco. Mais pas le moindre Ford (Bob) à l'horizon. — A.J.

Sfida al re di Castiglia (Les Révoltés de Tolède). Film en scope et couleurs de Ferdinando Baldi, avec Mark Damon, Paolino Gozlino, Maria Teresa Orsini, Anna Maria Surdoc, Carlos Estrada. — Comment Pierre Iᵉʳ de Castille deviendra le fou Pierre-le-cruel dans la lutte qui l'oppose à son frère bâtard Henri de Trastamare. Tous deux perdront leur royaume, et la vie. Décidément, Tolède, oubliée l'ombre fantastique des seuls Zurbaran, est un endroit bien redoutable. — J.-P.B.

3 films allemands

Bomben auf Monte Carlo (Ça peut toujours servir). Film en couleurs de Georg Jacoby, avec Eddie Constantine, Marion Michael, Dominique Wilms, Albert Préjean, Barbara Laage (1959). — N'importe qui, pour un film d'amateur tourné dans un décor et sur un vieux rafiot, ne pourrait s'offrir Michel Kelber comme directeur de la photographie, mais le résultat ne serait pas plus mauvais. Degré zéro de la comédie à l'eau de rose, un remake de René Clair par un indigène d'Issoire. — M.M.

Heiss weht der Wind (Le Ranch de la Vengeance). Film en couleurs de Rolf Olsen, avec Thomas Fritsch, Walter Giller, Judith Dornys, Ingrid van Bergen, Ron Randell. — Les salles d'exclusivité étant embouteillées de la façon que l'on sait, il arrive que certaines salles de quartier (Château-d'Eau, Crimée, en ce qui nous concerne) se hasardent à sortir un film. Politique sympathique qui oblige l'amateur à délaisser les Champs-Elysées et le Quartier Latin au profit de la rue de Flandre. Malheureusement, le déplacement ne se justifie pas cette fois, car ce « Ranch de la vengeance » est bien, sans doute possible, un western allemand, chose redoutable. Le jeune héros, avec l'aide de son chien fidèle, vengera la mort de ses parents tués dans une embuscade. Comme d'habitude, beaucoup de réminiscences de westerns américains et pas un atome d'authenticité. Une de nos vieilles connaissances, Ron Randell, est le traître de service, et prouve, une fois de plus, que les acteurs américains feraient mieux de rester chez eux où les cinéastes sont décidément meilleurs. — P. B.

Rififi im Beirut (Baroud à Beyrouth pour O.S.S. 505). Film en scope et couleurs de Manfred R. Kohler, avec Frederick Stafford, Geneviève Cluny, Chris Howland, Renate Ewert, Harald Leipnitz. — Beyrouth (j'y fus), c'est bien beau et les gens y sont sympathiques. C'est une ville onirique, d'autant plus orientale qu'on s'y sent chez soi. Le baroud qui s'y situe se joue entre plusieurs agents secrets, et certain pacha et journaliste féminin. Il serait même question d'une bombe thermonucléaire. Mais Beyrouth est oublié, et la série noire se poursuit en gris. Décidément, ce Manfred nous mettrait presque en colère. — J.-P.B.

1 film brésilien

Noite Vazia (Les Célibataires, ex-Les Jeux de la nuit). Film de Walter Hugo Khouri, avec Norma Benguell, Odette Lara, Mario Benvenuti. — Misant sur le toujours passionnant mais périlleux principe qui consiste à réunir un certain nombre de personnages dans un lieu clos et à ne plus les quitter, Khouri enferme dans leur appartement deux dragueurs fatigués et deux call-girls. Sur les qualités du film, Claude Ollier s'est exprimé dans notre numéro 169, petit journal, page 6. Malheureusement, la durée engluante, l'enlisement progressif des personnages, leur impossibilité à faire « bouger », les choses, finissent par se retourner contre le film. Une fois de plus se pose la question de savoir si une œuvre sur la monotonie, l'immobilisme, la vacuité doit être elle-même... On connait la suite. D'autre part, quelques ellipses, des allusions à l'univers nocturne et métallisé des grandes cités, forcément à contre-courant du principe original, compromettent l'intérêt d'une tentative dont la réussite ne pouvait résider que dans une « tenue » rigoureuse. « La Nuit », « L'Eclipse », les Bergman ne sont là qu'à titre de références lointaines. Dix pages de Balzac, dix minutes de Wagner sont parfois ennuyeuses, 500 pages ou trois heures d'affilée, jamais. Norma Benguell est remarquable. J.N.

1 film russe

Jili Byli Starouk So Staroukhoy (Il était une fois). Film de Grigory Tchoukraï, avec Ivan Marine, Vera Kouznetsova, Ludmila Maksakova, Gueorgiu Martynicuk, Galia. — Le meilleur Tchoukraï, c'est-à-dire le plus direct et le moins antipathique de ses films : un Le Chanois qui ne serait pas totalement dénué de goût et de sens esthétique. Cette équipée de deux vieillards aux prises avec la difficulté d'être, la leur et celle des jeunes, aurait mérité un traitement à quatre étoiles. Hélas, on frôle souvent la bulle noire, à cause des clichés, du mélodrame, et d'une exécrable direction d'acteurs. A l'actif : le travail du paysagiste et un authentique altruisme (cf. en particulier la discussion sur le « bonheur »), subversif et provocant à notre époque d'égocentristes officialisés. — M.M.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur notre nouveau numéro de téléphone : 359 (ELY.) 01-79.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : N° 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Nos 148 à 172, **4 F** - Numéros spéciaux : 42, **3,50 F** - 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 161/162, **8 F** - 166/167, **6 F** - 173, **7 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F ;** Nos 101 à 159, **à paraitre fin mai.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

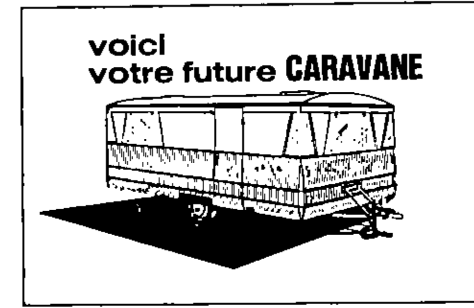
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

ELLE A LE
LABEL DE LA CARAVANE D'HABITATION

réflexions faites...

ils sont tous d'accord sur les points essentiels de la caravane GEORGES & JACQUES

voici
votre future **CARAVANE**



confortable ■ légère ■ robuste
parois extérieures en alliages légers ■ isothermie complète (plancher y compris) ■
suspension Frankel ■

ET PAS CHERE DU TOUT !

parce que construite en grande série.

MODÈLES : **62** 4 pl. **6150** + t.l. — **63** 5 pl. **7600** + t.l. — **64** 6 pl. **8700** + t.l. — **65** 6 pl. **12500** + t.l.

Documentation sur simple demande

sanotep

GEORGES & JACQUES

145, CHEMIN DE CHOULANS - LYON 5 - TEL. 37.72.55



Cahiers du cinéma, prix du numéro : 6 francs